TEATRO DELL'OPERA
DI ROMA

# AIDA

stagione
2010

euro 10 (iva assolta dall'editore)

# Manifatture Di Porto

SARTORIA UOMO
CAMICIE SU MISURA
ABBIGLIAMENTO UOMO E DONNA
BIANCHERIA PER LA CASA

Loro Piana · DORMEUIL · Ermenegildo Zegna · talrn · DOCKERS · Levi's · North Sails · BORBONESE CASA · SPAZIALE SPLENDY · Somma 1867 · Gabel · perofil

VIA DELLA CAVA AURELIA 143 00165 ROMA
TEL:06 45.43.87.78 - FAX:06 45.43.86.37

TEATRO DELL'OPERA
DI ROMA

## Consiglio di Amministrazione

Presidente
**Giovanni Alemanno**

Vice Presidente
**Bruno Vespa**

Consiglieri
**Emmanuele Emanuele**
**Enrico Cisnetto**
**Sergio Gallo**
**Enzo Ciarravano**
**Salvatore Bellomia**

Sovrintendente
**Catello De Martino**

Direttore artistico
**Alessio Vlad**

## Collegio dei revisori dei conti

Presidente
**Silvana Caudai**

Membri effettivi
**Luca Rodinò**
**Domenico Tudini**

Membro supplente
**Anita Frateschi**

TEATRO DELL'OPERA
DI ROMA

FONDATORI DI DIRITTO

Repubblica Italiana

REGIONE LAZIO

SPQR
Comune di Roma

FONDATORI PRINCIPALI

PROVINCIA
DI ROMA
140° ANNIVERSARIO
DELLA PROVINCIA DI ROMA

Camera di Commercio
Roma

UniCredit

*Il Teatro dell'Opera di Roma è membro di* opera europa

TEATRO DELL'OPERA
DI ROMA

Direttore generale
(Amministrazione, Finanza, Marketing, Patrimonio Storico)
**Antonio Liguori**

Direttore generale
(Personale, Affari Legali, Servizi Generali)
**Catello De Martino**

Maestro del Coro
**Andrea Giorgi**

Direttore del Corpo di Ballo
**Carla Fracci**

Direttore degli Allestimenti Scenici
**Luca Gandini**

Direttore del Personale
**Massimo Salza**

Direttore di Produzione
**Silvia Cassini**

TEATRO DELL'OPERA DI ROMA

UNO SPECIALE RINGRAZIAMENTO A

IL GIOCO DEL LOTTO

SPONSOR TECNICI

Mercedes-Benz

MEDIA SPONSOR

# *ASSOCIAZIONE*
# *ROMA PER IL TEATRO DELL'OPERA DI ROMA*

«Roma per il Teatro dell'Opera di Roma» si costituisce nel 2002 come associazione senza fini di lucro per contribuire attraverso il mecenatismo privato - con iniziative culturali e con eventi collegati agli spettacoli - alla centralità artistica, culturale e sociale del Teatro dell'Opera nell'ambito cittadino.
L'Associazione promuove e divulga le attività del Teatro dell'Opera valorizzandone i programmi in Italia e all'estero, negli ambienti giornalistici e culturali, tramite incontri, manifestazioni, scambi e e la partecipazione a iniziative a livello nazionale e internazionale.
«Roma per il Teatro dell'Opera di Roma» agisce nella convinzione che la musica liricosin- fonica e il balletto costituiscano un patrimonio culturale irrinunciabile, da tutelare e sostenere, offrendo a tutti la possibilità di accedervi.

**Le principali attività di «Roma per il Teatro dell'Opera di Roma» comprendono:**
- promozione di concerti e recital in collaborazione con associazioni di solidarietà e strutture di assistenza (bambini diversamente abili, reparti pediatrici ospedalieri, case per anziani ecc.)
- erogazione di borse di studio per giovani musicisti e artisti
- cicli di conferenze gratuite dedicate alle opere in cartellone alla vigilia di ogni "prima"
- restauro di beni del patrimonio storico-artistico del Teatro
- contributi mirati alla comunicazione del Teatro (pannelli luminosi, schermi video, campagne pubblicitarie ecc.)
- sostegno alle iniziative didattiche e formative
- collaborazione con la Scuola di Danza e la Giovane Orchestra dell'Opera
- collaborazione con programmi televisivi
- organizzazione di eventi legati all'inaugurazione e ai principali spettacoli della stagione

L'Associazione ha donato recentemente al Teatro, tra l'altro, il restauro dell'organo "Buccolini" e i "totem" informativi collocati su piazza Beniamino Gigli con i programmi delle stagioni di opera e di balletto e ha contribuito all'acquisto di pagine pubblicitarie sui quotidiani romani e ai costi per la presenza di artisti di grande richiamo internazionale.
«Roma per il Teatro dell'Opera di Roma» aderisce alla Confederazione Italiana Associazioni e Fondazioni per la Musica Lirica e Sinfonica, costituita nel 2005 da venticinque Fondazioni e Associazioni a sostegno dei principali Teatri, della musica liricosinfonica e del balletto, che è iscritta dal 2006 nel Registro Nazionale delle Associazioni di Promozione Sociale presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri ai sensi della legge 383/00.

«Roma per il Teatro dell'Opera di Roma» svolge un'attività di scambio culturale a livello nazio- nale e all'estero e di rappresentanza presso le istituzioni e i dicasteri competenti. In ambito internazionale partecipa tra l'altro alle «Giornate europee dell'Opera» con una gamma di iniziative, tenute contemporaneamente in tutta Italia, con grande affluenza di pubblico.

**Per contatti e informazioni**
*Roma per il Teatro dell'Opera di Roma*
Via Dardanelli 37 - 00195 Roma
Tel. 0637514408 Fax 06 3701024
romaperopera@tiscali.it

# *ASSOCIAZIONE*
# *ROMA PER IL TEATRO DELL'OPERA DI ROMA*

**Presidente**
Daniela Traldi

**Soci Fondatori**

Rosalba Becchetti
Clorinda Bonifaci
Rachele Burkhard *(Tesoriere)*
Raffaella Chiariello
Daniela d'Amelio
Carlo Eleuteri
Maria Luisa Gaetani d'Aragona
Nicoletta Odescalchi
Maria Luisa Rebecchini
Maria Pia Ruspoli *(Vice-presidente)*
Daniela Traldi

**Soci Benemeriti**

Eugenio Benedetti
Renata Boccanelli
Elena Bonelli
Sandra Cioffi Fedi
Esther Crimi
Cristina De Blasio Carfagni
Anna Fendi
Lucio Ghia
Valeria Licastro Scardino
Martine Orsini
Marisa Pinto Olori del Poggio
Antonella Romiti
Marisa Stirpe

Paola Bonazzi Impresa S.a.s.
Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli - Onlus

FONDAZIONE CARLA FENDI

GRUPPO GHERARDI

**Soci Sostenitori**

L'elenco completo dei soci sostenitori di «Roma per il Teatro dell'Opera di Roma» è pubblicato sul sito web www.operaroma.it

TEATRO DELL'OPERA
DI ROMA

# Aida

*a cura di Anna Cepollaro*

stagione 2010

In copertina:
**George Wakhevitch, *Aida*, Figurino Sacerdotessa, 1966**
**Proprietà Fondazione Teatro dell'Opera di Roma - Archivio Storico**

Le foto delle prove sono di **Antonella Antonelli**

Per l'iconografia si ringraziano:
**Andrea Miglio e gli Allestimenti Scenici per i bozzetti**
**l'Archivio Storico e Audiovisuale per le immagini storiche**
**Clizia Savoia**

Comunicazione, Edizioni, Ufficio Stampa
**Filippo Arriva**

**Maria Grazia D'Ottavio**
**Patrizia Meloni**

**Anna Cepollaro**
**Cosimo Manicone**

**Ideazione grafica**
Ninetynine - COLLA advertising division

**Stampa**
Stampa Tipografica Renzo Palozzi, Marino

TEATRO DELL'OPERA
DI ROMA

# Aida

Opera in quattro atti

Libretto di **Antonio Ghislanzoni**

Musica di **Giuseppe Verdi**

Maestro concertatore e Direttore **Daniel Oren**
Maestro del Coro **Andrea Giorgi**
Regia **Maurizio Di Mattia**
Scene **Andrea Miglio**
Costumi **Anna Biagiotti**
Coreografia **Amedeo Amodio**
Disegno luci **Patrizio Maggi**

**ORCHESTRA, CORO E CORPO DI BALLO**
**DEL TEATRO DELL'OPERA**

Allestimento del Teatro dell'Opera

Terme di Caracalla
15, 16, 17, 23, 24, 30 luglio, 1, 3, 5, agosto 2010

# SOMMARIO


PACE T'IMPLORO
*di Anna Cepollaro* 13

*Lorenzo Tozzi*
L'EGITTO DELL'*AIDA* SECONDO MARIETTE 17

*Maurizio Di Mattia*
NOTE DI REGIA 23

*Ivana Musiani*
IL MELODRAMMA E LA GEOGRAFIA 25

LE PERLE NERE
*a cura di Enrico Stinchelli* 31

TAVOLA SINOTTICA
*a cura di Giuliano Mesa* 35

GREAT STUDIES ON *AIDA*
*edited by Marco Stacca and Simone Caputo* 41

*Clizia Savoia*
UNA COSTELLAZIONE DI VOCI
Intervista ad Andrea Giorgi 51

STUDIARE CON L'OPERA
Moralità di Aida
*di Daniele Mastrangelo* 55

*AIDA* IN BREVE
*a cura di Gianni Ruffin* 61

ARGOMENTO - SYNOPSIS 63 - 65

*AIDA*: LIBRETTO E GUIDA ALL'OPERA
*a cura di Federico Vizzaccaro* 71

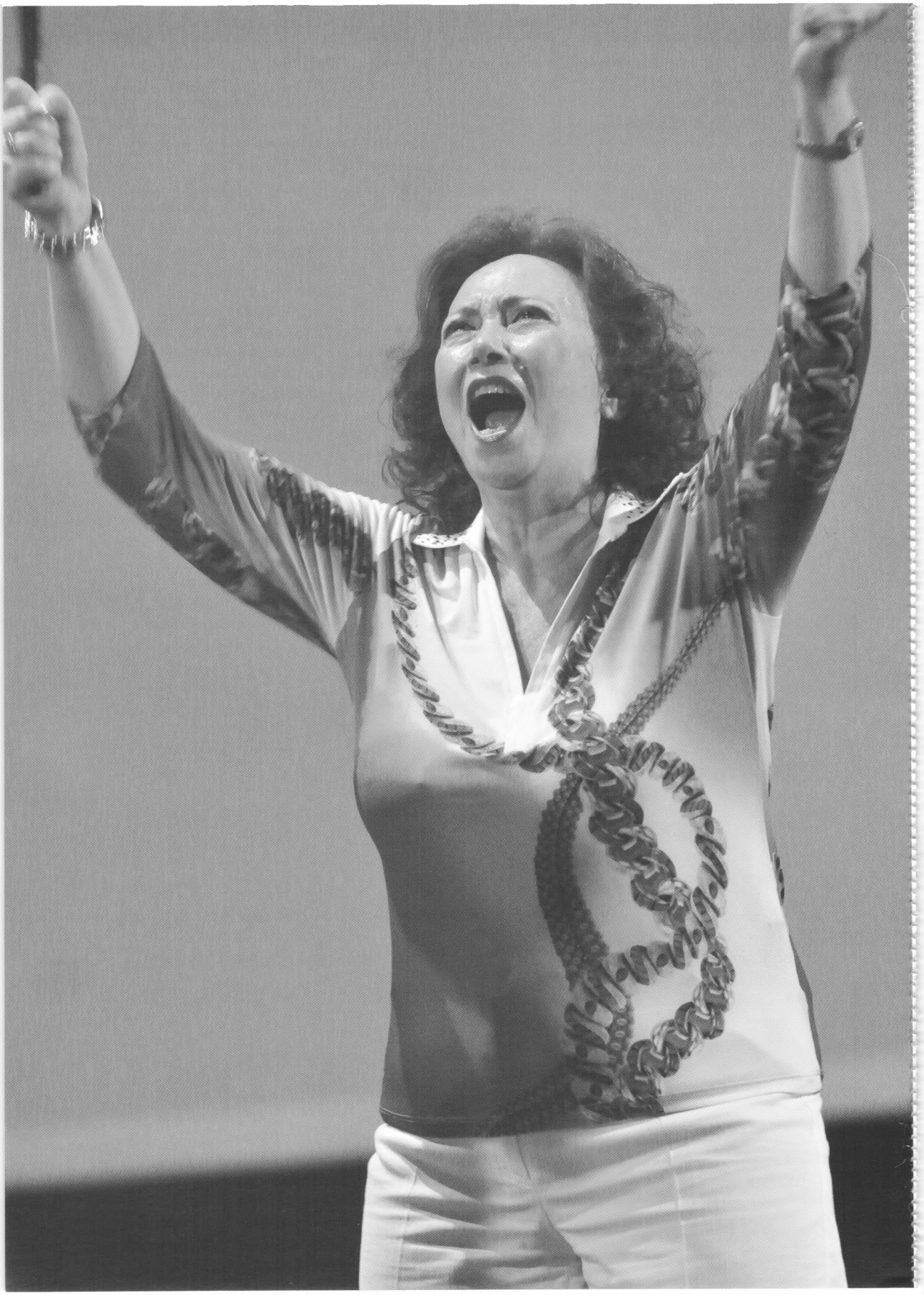
*AIDA* AL TEATRO DELL'OPERA DI ROMA 115

VERDI. Cronologia della vita e delle opere 129

*Luigi Bellingardi*
ANTOLOGIA DEI DISCHI 133

*Luigi Bellingardi*
ANTOLOGIA DEI VIDEO 137

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA 139



# PACE T'IMPLORO

*Anna Cepollaro*

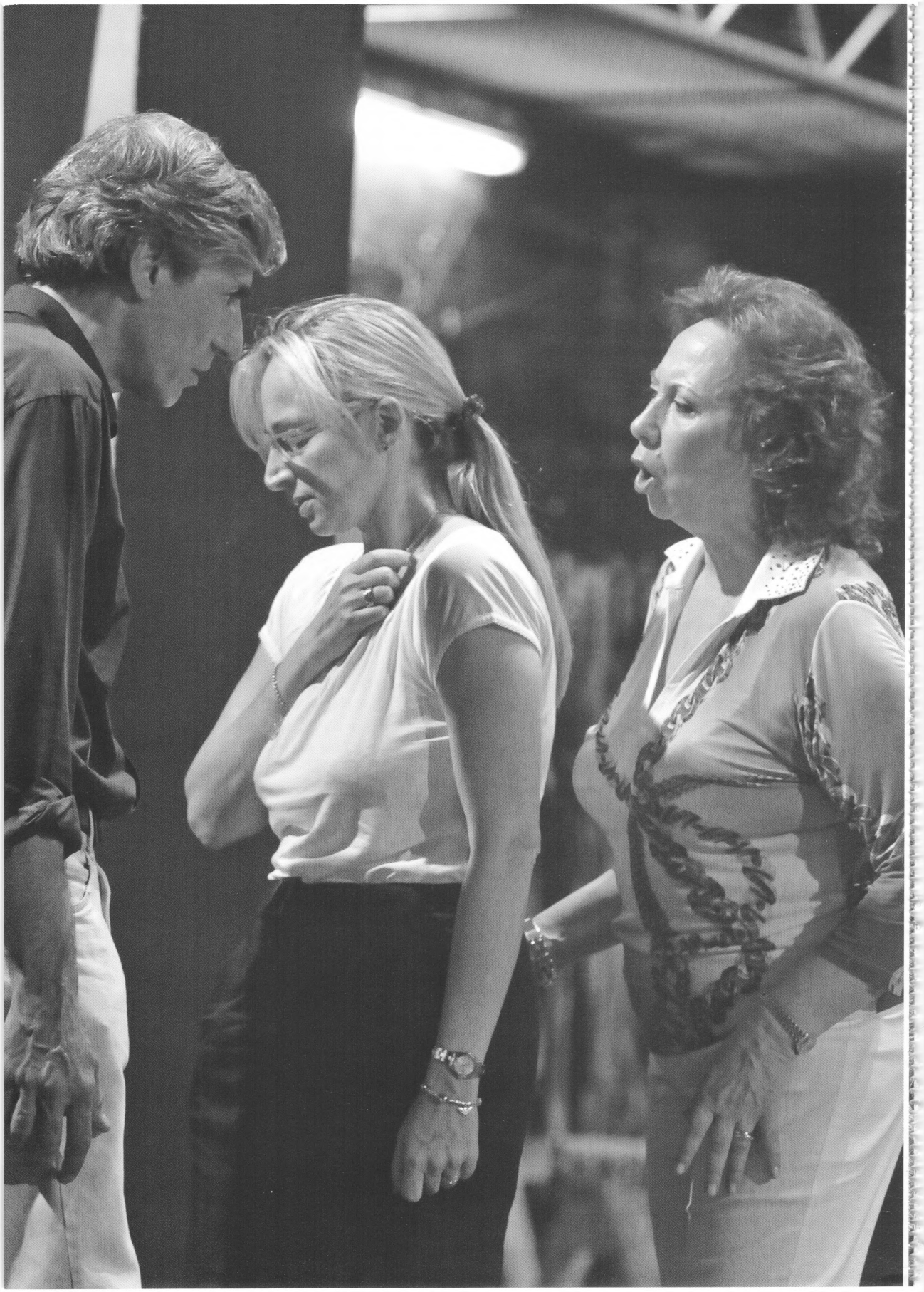
Per accettare la sfida di raccontare di un'opera celeberrima, che tutti dicono (o credono) di conoscere, l'unico modo ci è parso quello di porci delle domande. «Quale melodramma può maggiormente entrare nell'albo d'oro delle Perle Nere se non *Aida*, il titolo più rappresentato al mondo?» è quella (seppur retorica) proposta da Enrico Stinchelli conduttore (insieme a Michele Suozzo) della storica trasmissione di Radiotre, "La Barcaccia". Stinchelli ci regala alcune di quelle 'perle nere' tanto temute da cantanti e affini. «Il tenore di *Aida* è sempre stato un grosso problema. Sarà per la lunghezza della parte, sarà per quella maledetta aria di sortita, *"Celeste Aida"*, spauracchio per ogni protagonista. *"Un trono vicino al sol"* è la frase topica che chiude l'aria, con il famigerato si bemolle in morendo (attaccato forte e poi diminuito in un *pianissimo*), una vera e propria perversione voluta non si sa bene perché dall'autore. Su quel si bemolle si potrebbe scrivere un volume, diciamo pure che lo scrigno delle perle nere deborda. Di solito viene eseguito in *fortissimo*, della serie "o la va o la spacca". Il fatto è che spesso si spacca».

Ma cosa accadeva nel mondo e negli altri campi del sapere mentre la faraonica opera di Verdi vedeva la luce? Il poeta e scrittore Giuliano Mesa ci ricorda che nel 1871 «in Italia, in luglio, trasferimento della capitale da Firenze a Roma. [...] A Parigi, in marzo, scoppia la rivolta della Comune. L'esercito francese, appoggiato dai prussiani, scatena una repressione che causerà oltre 30.000 vittime. [...] In Giappone, l'imperatore Mitsuhito abolisce l'ordinamento feudale». E poi, Rimbaud scrive *Le bateau ivre*. Mallarmé, l'*Hérodiade*, mentre Darwin, *La filiazione dell'uomo e la selezione sessuale* e Meucci brevetta un apparecchio telefonico.

Il critico musicale Lorenzo Tozzi si chiede «cosa ci sia di autentico, di veramente egiziano nella partitura di Verdi e nel libretto di Ghislanzoni. Sulla musica almeno non permangono dubbi: vista la scarsa conoscenza delle fonti musicali egiziane, non si può che convenire che quello che Verdi scrisse fu tutta farina del suo sacco. Insomma Verdi, che per altro non mise mai piede in Egitto, dovette re-inventare un esotismo plausibile, accattivante ma certo, per forza di cose, per nulla filologico. Allora in cosa ricercare la credibilità storica di un'opera pur inconfondibilmente egizia come *Aida*?». Di seguito la risposta...

Ma un'altra domanda sorge dalla selezione di scritti tratti dalla letteratura musicologica internazionale, realizzata in collaborazione con l'Università La Sapienza di Roma, e pensata non solo per soddisfare le curiosità del pubblico straniero, ma anche per gettare un ponte verso saggi altrimenti non reperibili in Italia. E dunque: «Perché Verdi infine accetta l'offerta di Khedive Ismail di scrivere un'opera speciale per Il Cairo?». Probabilmente, perché nello 'scenario' egiziano di Mariette, il compositore percepisce un'intenzione unitaria che egli sperava di poter tradurre in musica.

Un'opera molto 'visiva' in cui scene e costumi giocano un ruolo fondamentale. Famosi e basilari ancor oggi sono i costumi disegnati da Luigi Sapelli, in arte Caramba, integrati da quelli di Anna Biagiotti. Risalgono al primo ventennio del secolo scorso, tra il 1920 ed il 1924. La sartoria teatrale di Sapelli, scenografo, costumista e direttore degli allestimenti al Teatro alla Scala, nella metà degli anni Trenta viene venduta 'a peso' alla Scala e al nostro Teatro. I costu-



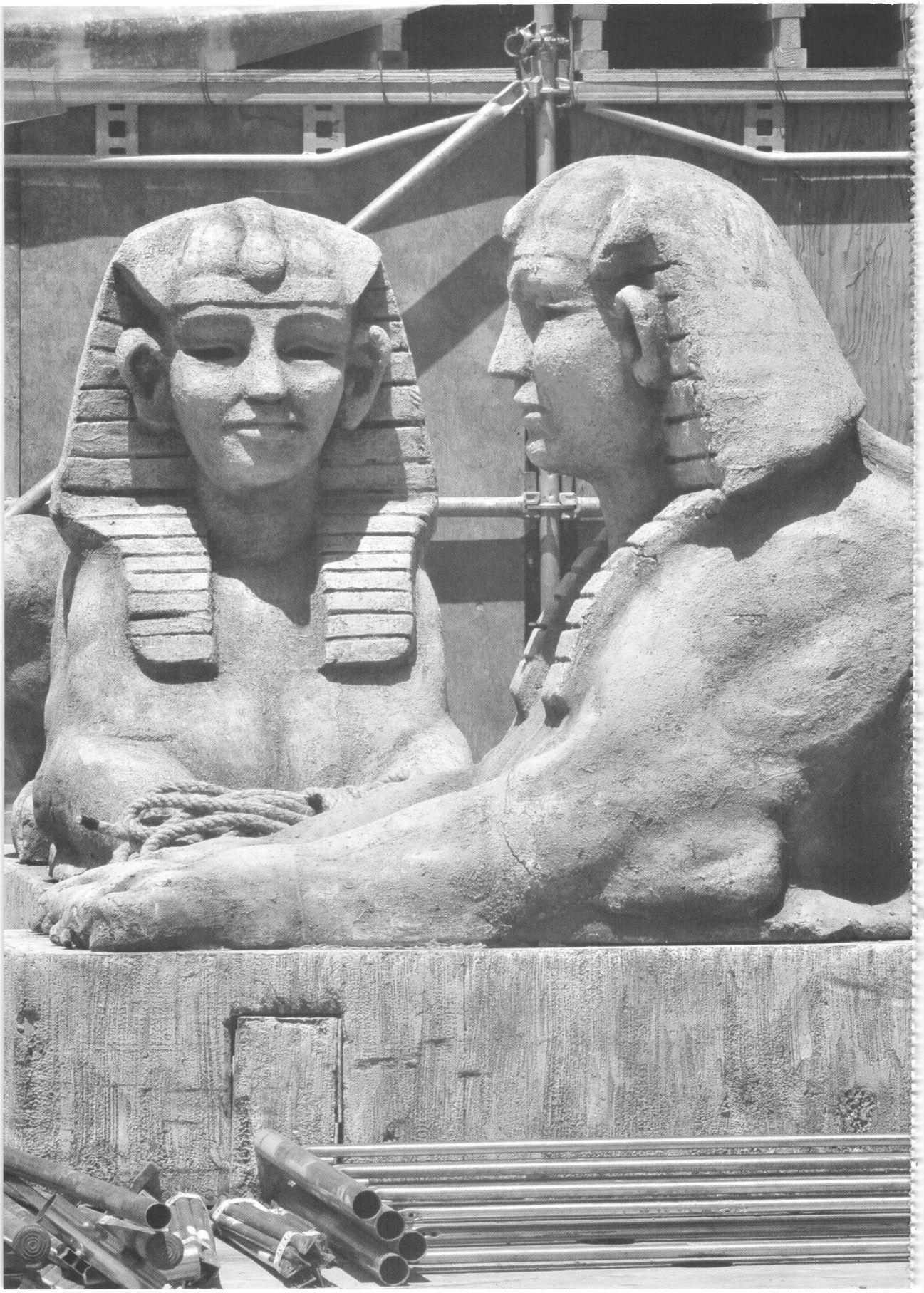
mi, imballati, vengono conservati nel magazzino dei Cerchi, e in parte dimenticati. Tornano alla luce nel 1988: sono costumi ricchi del fascino dell'epoca e stampati uno ad uno secondo una tecnica serigrafica dello stesso Caramba. Ognuno diverso dall'altro, conservano una domanda senza risposta: sconosciuta la tecnica di stampa ed il tipo di inchiostro. Il restauro conservativo continua tuttora.

Infine, sempre con l'intento di raccontare di tutti coloro che partecipano al successo di uno spettacolo, questo avant-scène è dedicato al Coro del Teatro dell'Opera di Roma. «Il coro è la voce della collettività che assiste alla vicenda narrata e, di conseguenza, mette in scena l'evoluzione dell'opinione pubblica che commenta e giudica quello che sta succedendo. I fatti e le azioni che coinvolgono i personaggi principali hanno la facoltà di trasformare i toni e gli umori del coro a seconda di quello che succede sulla scena» racconta il Maestro del Coro Andrea Giorgi. «Nella maggior parte dei casi a costituire il coro è un gruppo di individui che hanno qualcosa in comune, come per esempio il ceto sociale. Alla luce di questa particolarità, il primo passo da compiere nella sua preparazione è capire in che contesto lo inserisce la storia, sia nel tempo che nello spazio, e quali sono le sfumature profonde che deve trasmettere cantando.

*Aida* è l'opera di Giuseppe Verdi che dal punto di vista del coro presenta divisioni maggiormente sfaccettate, che vanno dal popolo ai ministri capitani, dagli schiavi alle sacerdotesse. Il risultato geniale dell'opera è dato da una serie di elementi che cantano ognuno una parte diversa, ma che nel complesso danno vita a una costellazione di voci fuse tra loro. Ecco qual è la particolarità di questa partitura, ecco perché si tratta di un'opera piuttosto intimistica anche nel trionfo, dove tutti cantano insieme».

*"Per chi piango?"* è certamente la domanda più straziante dell'intera opera: «Tutti si uniscono all'inno di battaglia guidato dallo stesso faraone (*"Su! Del Nilo al sacro lido!"*), mentre Aida sembra confusa (*"Per chi piango?"*). In seguito all'intervento di Amneris che consegna il "vessillo glorioso" al nuovo condottiero, l'orchestra esplode sulla ripresa dell'inno che si risolve, tra grida di "guerra", con il verso chiave affidato prima alla figlia del faraone e subito ripetuto da tutti, mentre l'orchestra si arresta: *"Va, Radamès, ritorna vincitor"*», commenta il musicologo Federico Vizzaccaro nella sua guida al libretto.

Infine, una profonda richiesta di requie nel quale il dolore possa assopirsi è quella che chiude l'opera: Amneris implora la pace, finalmente, cogliendo il profondo senso verdiano del finale e regalando l'infinita compassione per chi resta e sopravvive suo malgrado a chi muore.



*Lorenzo Tozzi*

# L'EGITTO DELL'*AIDA* SECONDO MARIETTE

## Tra verosimile finzione e finta verità

Da quando il melodramma ottocentesco scoperse l'esotismo, ghiotto incentivo per i compositori europei a dar fondo alla loro abilità timbrica e fantasia melodica, la musicologia si è sbizzarrita a mettere a confronto le invenzioni (letterarie, scenografiche e musicali) con la realtà storica, chiedendosi quanto di storicamente autentico ci fosse in definitiva in quelle opere. Così a questo esame spettrografico non è sfuggita la "spagnola" *Carmen*, musicalmente tutta di libera invenzione nonostante il ritmo di habanera, la "giapponese" *Butterfly* e la "cinese" *Turandot*, che pur recuperano rispettivamente tradizioni rituali nipponiche e alcune melodie di cerimoniali della Città proibita.

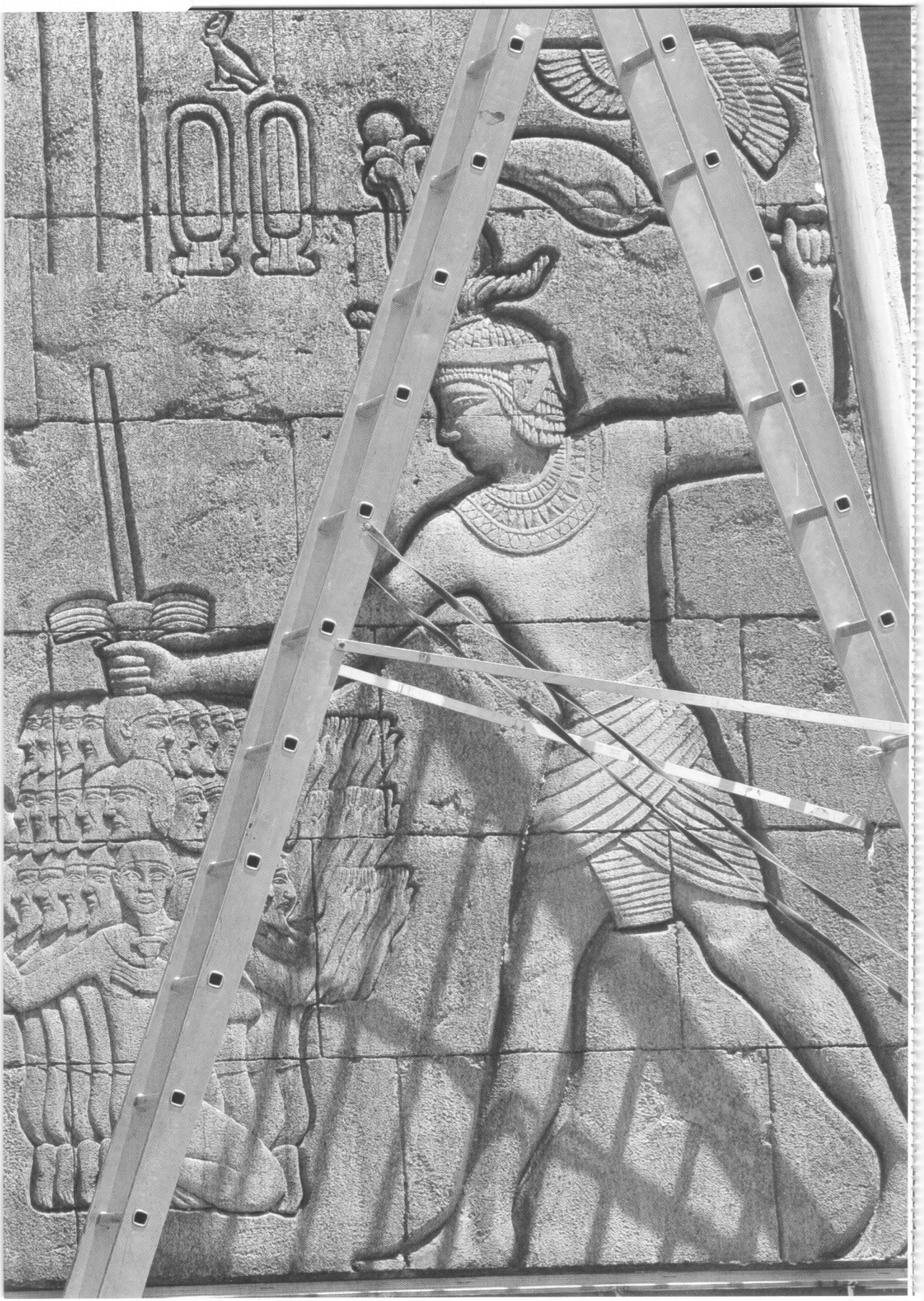
All'analisi non poteva esimersi l'*Aida*, sorta di grand-opéra postumo non solo ambientato nelle monumentali architetture dell'antico Egitto, ma concepito espressamente in concomitanza di uno storico avvenimento come l'apertura del Canale di Suez e di un Teatro lirico nuovo di zecca al Cairo, oggi rimpiazzato da un moderno supermercato e da un nuovo più moderno edificio polivalente.

È così lecito anche questa volta domandarsi cosa ci sia di autentico, di veramente egiziano nella partitura di Verdi e nel libretto di Ghislanzoni. Sulla musica almeno non permangono dubbi: vista la scarsa conoscenza delle fonti musicali egiziane, non si può che convenire che quello che Verdi scrisse fu tutta farina del suo sacco. Insomma Verdi, che per altro non mise mai piede in Egitto, dovette re-inventare un esotismo plausibile, accattivante ma certo, per forza di cose, per nulla filologico.

Allora in cosa ricercare la credibilità storica di un'opera pur inconfondibilmente egizia come *Aida*?

C'è un nome che figura di sghimbescio nelle complesse vicende della gestazione dell'opera ed è quello di Auguste Mariette, illustre egittologo e fondatore del Museo del Cairo. Il suo nome figura in effetti come quello dell'autore del canovaccio (la trama) dell'opera sulla quale Camille Du Clos prima e Antonio Ghislanzoni poi stilarono il libretto con le vicende della sfortunata schiava etiope innamorata.

Ma chi era veramente Mariette e quale ruolo giocò realmente nella stesura dell'opera? Nato a Boulogne sur Mer, dove tuttora lo ricorda un monumento, nel 1821 (11 febbraio), August Ferdinand François Mariette detto il Bey (dal 1862, ma anche nominato Pascià onorifico nel 1879), ebbe in verità un ruolo non secondario nella nascita dell'*Aida*. Su incarico del Museo del Louvre nel 1850 si era recato in Egitto per acquistare manoscritti copti e studiare reperti egiziani. Durante la sua permanenza scoprì tre piramidi della sesta dinastia a Saqqara, a Menfi il Serapeo (tempio di Serapide) descritto dallo storico greco Strabone e nel 1851 la tomba-tempio sotterranea con i sarcofagi dei tori Api scavata nella roccia dal re Psamtek I. Fu Ismail Pascià a volerlo quindi come suo esperto per restaurare e scoprire i tesori dell'arte egizia. Per bloccare il commercio illecito delle antichità Mariette fondò nel 1858 il Museo Bulak, che poi divenne il prestigioso Museo archeologico del Cairo (1900) che tuttora conserva la più completa collezione di reperti archeologici dell'antico Egitto. Grazie alle sue campagne di scavi vennero alla luce Tebe, Abydos, i grandi templi di Dendera ed Edfu, la sepoltura della regina Aahotep,



ricca di monili, collane, pettorali e braccialetti (presentati all'Esposizione universale di Parigi nel 1867), vicino all'entrata della Valle dei Re a Tebe (1859), e soprattutto Karnak. Gli scavi intanto si andavano moltiplicando (erano ben trentacinque nel 1860) ed il bilancio complessivo resta impressionante: trecento tombe e quindicimila oggetti rinvenuti.

Non stupisce a questo punto che nel 1869 il Kedivè (1863-1879), che ardeva dalla voglia di commissionare un'opera "nazionale" di storia egizia a Verdi (o in subordine a Gounod o Wagner) chiedesse proprio a Mariette, in quanto profondo conoscitore della storia egizia, di stilare una traccia dell'opera, poi inviata al Du Locle ed infine passata per le cure letterarie definitive al librettista Ghislanzoni. Sembra anche che Mariette ardesse dalla voglia di assicurare alla sua famiglia una vacanza di ritorno a Parigi. Scrive furbescamente a Du Locke il 27 aprile del 1870:

> Ora se il soggetto vi sembra adatto, se accettate di fare il libretto, se trovate un compositore, ecco quello che dovete fare. Mi dovete scrivere che il soggetto scelto è così egiziano ed egittologico sotto l'aspetto archeologico che voi non potete fare il libretto senza avere accanto, ad ogni momento, un poliziotto; che inoltre la mia presenza a Parigi è indispensabile per le scene e i costumi. Non vi chiedo nulla di più. Se potrò venire a Parigi quest'estate avrò raggiunto il mio scopo… Non spaventatevi per il titolo. Aida è un nome egiziano.

Ma il soggiorno parigino non fu fortunato, visto che Mariette si trovò bloccato nella Ville Lumière dallo scoppio della guerra franco-prussiana.

Mariette quindi non solo fornì a Ghislanzoni e Verdi la traccia narrativa, di libera invenzione ma ambientata presumibilmente all'epoca del regno di Ramesse II, quello ritratto in trono ad Abu Simbel, uno dei periodi d'oro della civiltà egizia, ma comprensibilmente disegnò anche scene e costumi, ispirandosi espressamente sia alle architetture dei templi in quegli anni emersi dalla sabbia del deserto, sia alle molte pitture parietali tombali, con ricchezza di dettagli che riguardano non solo la foggia e il colore degli indumenti, ma anche i monili (molti dei quali conservati nel corredo funerario delle tombe reali e conservati al Museo di Boulak). Lo confessa l'interessato nel 1870:

> Ho scritto la traccia dell'azione, che è come dire che ho fornito il diagramma, ho delineato tutte le scene e che l'opera, essenzialmente, è una mia invenzione; ma sono inoltre la persona che va a Parigi per far fare i costumi, in modo da conferire all'intera rappresentazione il relativo sapore locale, che deve essere quello egiziano antico.

L'egittologo francese sostenne anche di aver tratto la vicenda da un'antica leggenda egizia, *La fidanzata del Nilo*, decifrata da un reperto archeologico, un antico papiro da lui ritrovato. Pochi i ritocchi effettuati poi sull'ordito di Mariette, come il coro sacerdotale iniziale, la collocazione notturna dell'azione del terzo atto e la involontarietà del tradimento di Radames.

Lo stesso titolo di *Aida* sembrava derivare probabilmente da un'alterazione del nome egizio 'Iiti, operata da Mariette.

Il primo incontro di Verdi con *Aida avvenne* nel maggio del 1870, quando Du Locle, già autore del libretto del *Don Carlos* e neodirettore dell'Opéra-Comique di Parigi, gli spedì il soggetto egiziano ricevuto da Auguste Mariette. L'egittologo francese, al Cairo per una missione archeologica voluta da Napoleone III, aveva stretto relazioni diplomatiche e insieme amiche-

voli con Ismail pascià, Khedive d'Egitto, che nel novembre del 1869 aveva potuto realizzare due grandi sogni: aprire il Canale di Suez e inaugurare un teatro d'opera degno delle più importanti capitali europee. Per la *prima* aveva scelto un'opera e un direttore italiani, *Rigoletto* ed Emanuele Muzio, ma ora desiderava dare al suo pubblico 'un'opera nazionale'. In Egitto era però impossibile un connubio tra l'eredità etnica locale e la tradizione musicale colta sicché il Khedive si accontentò di proporre un racconto ambientato nell'Egitto antico. Forse si occupò in prima persona della stesura di un 'programma' e Verdi sembrò non disdegnarlo:

> È ben fatto -rispose il 26 maggio- è splendido di mise en scene, e vi sono due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle. Ma chi l'ha fatto? Vi è là dentro una mano esperta, abituata a fare, e che conosce molto bene il teatro.

Du Locle si era affrettato a precisare che era esclusiva «opera del viceré e di Mariette Bey». *Aida* quindi non deriva da un'opera letteraria o drammatica, ma da un semplice "canovaccio" per giunta redatto da Mariette, che non era uno scrittore di professione ma solo un appassionato studioso della civiltà egizia. Per questo motivo fu lo stesso Verdi, con la collaborazione di Du Locle a ridelineare la traccia del dramma nel giugno del 1870, riservando poi a Ghislanzoni il compito della versificazione definitiva. Nel 1869 Verdi aveva già ricevuto da Du Locle l'incarico di una commissione celebrativa dal Khedivé d'Egitto in occasione dell'inaugurazione del Canale di Suez, ma la prese in seria considerazione solo quando gli capitò tra le mani la traccia di Mariette, invero non particolarmente innovativa, anzi alquanto conservatrice nella delineazione del ben noto triangolo amoroso caro alle opere di Bellini e Donizetti sito in un contesto di contrapposizione tra popoli, che offriva tuttavia l'occasione di realizzare scenografie e movimenti spettacolari quasi da grand-opéra. L'idea di Mariette era infatti quella di far leva sulla spettacolarità dell'evento. Scrivendo il 21 luglio 1870 al committente Drahnet Bey, amministratore dei teatri del Kedivè, non nega questa consapevolezza: «nous allons faire une oeuvre colossale. [...] il n'y a en effet aucune tradition à suivre, et tout est à créer». In realtà ben ha visto Michele Girardi, anche se il desiderio di vantare l'originalità del lavoro è comprensibile, quando asserisce che si possono trovare precedenti di rilievo nell'*Africaine* di Meyerbeer

> che nel 1865 inaugurò un nuovo filone dove l'elemento esotico - da poco affacciatosi nell'arte europea di allora ma ben lungi dal divenire una moda come sarebbe avvenuto nella fin de siècle- era amalgamato al filone del grand opéra.

Ed elementi comuni, sempre a giudizio di Girardi, restano

> non solo le proporzioni colossali dello spettacolo e l'esotismo delle decorazioni, ma anche alcuni dati fondamentali della trama: la protagonista Sélika è, come Aida, una principessa esule e schiava, ed ama un uomo che appartiene ad un'altra razza con la quale è in atto un conflitto. Comune è anche il modo di rappresentare visivamente questa condizione: la pelle scura, che rappresenta l'alterità delle protagoniste come sineddoche dei loro rispettivi popoli, ma viene altresì utilizzata per accrescerne il fascino.

Testimonianze sulla gestazione dell'opera si trovano nei copialettere di Verdi. Il maestro di Busseto prega Du Locle di recarsi da Mariette che si trova a Parigi (lettera del 20 luglio 1871)

perché non si è ancora trovata l'interprete di Amneris e Draneht Bey dichiara di non avere più fondi a disposizione. Così il libretto viene materialmente affidato a Du Locle in attesa della risoluzione della vertenza.

Vent'anni dopo in una lettera da Roma (3 dicembre 1891) Du Locle metteva al corrente il maestro Verdi delle pretese rivendicazioni sui diritti d'autore per l'*Aida* da parte del figlio di Mariette, un «pessimo soggetto che ha avuto ogni sorta di avventura», che si era rivolto a Ricordi. Ma Verdi sembra allora cadere letteralmente dalle nuvole (lettera da Genova del 9 dicembre 1891):

> Voi stesso mi consegnaste quattro piccole paginette stampate senza nome dall'autore, dicendomi che il Kedivè avrebbe desiderato l'opera su quel soggetto perché egiziano ed io supposi che l'autore di quelle paginette fosse il Kedivè stesso. Dal Mariette Bey ho saputo solo che egli era incaricato dei costumi ecc. ecc... e non capisco quali pretese possa avere questo Mariette.

In realtà copia del dettagliato programma di Mariette stampata al Cairo in piccola tiratura (di ben 23 pagine!) conservata nella Biblioteca dell'Opéra di Parigi (Réserve III 2), dimostra che non si trattava affatto di una traccia sbrigativa.

Eppure lo stesso Verdi si era detto in un primo tempo pienamente soddisfatto della traccia drammatica, ancorché non particolarmente innovativa.

A complicare l'intricata vicenda si aggiunge una testimonianza di Edouard Mariette, fratello di Auguste, che asseriva che il soggetto derivava da un suo racconto incompiuto dal titolo *La fiancée du Nil*, ma in realtà poche erano le analogie tra il racconto ed il plot di *Aida*. Eppure anche il soggetto di Mariette non è immune da anacronismi e inesattezze: i faraoni guidavano sempre personalmente le loro truppe, non erigevano archi di trionfo, non usavano trombe da cerimonia e non adoravano Vulcano (da cui deriva Ftah).

Siamo forse ora finalmente in grado di rispondere agli interrogativi iniziali. Tutto quello che si ascolta nell'Aida è di pura invenzione (non poteva essere altrimenti) e si lega al solo genio creativo di Verdi, mentre tutto quello che si vede è autenticamente egiziano (scene dipinte di templi, monumenti, costumi e persino i monili nelle diverse fogge) reca il contributo decisivo di Mariette e rappresenta un pionieristico e felice tentativo di archeologia viva o di filologia sperimentale. Qualcosa che vale a rendere vivi sulla scena oggetti e figure dei siti archeologici e ad offrire una cornice ed un colore adeguati e storicamente credibili alla vicenda che ha così profondamente ispirato la creatività verdiana. Un merito, comunque si voglia giudicare la vexata quaestio, da non sottovalutare che va all'egittologo, letterato per diletto.

*Maurizio Di Mattia*

# NOTE DI REGIA

La mia *Aida* è un sogno, un viaggio in un Egitto mitico pieno di umane contraddizioni e strazianti amori! È la lotta per il potere che si cristallizza nello scontro tra Amneris e Ramfis, è lo scontro tra due aspetti del femmineo sublimati nella dea bifronte AIDA/AMNERIS duplice ricerca di una pace implorata, è il tentativo di rileggere il capolavoro verdiano in una chiave attuale, in cui suggerimenti del costume e della moda dell'Egitto moderno si fondono con quello del passato.

Così, pervaso da una profonda religiosità, l'impeto di Radames conquisterà il cuore di Aida e ne sarà conquistato. Ma *Aida* è e rimane un grandioso messaggio di pace, ed è per questo che amo fondere un immaginario che da lontano richiama l'Islam, con quello dei Faraoni! A suggerire una metafora di similitudini tra i crudi personaggi letterari del libretto con quelli più enfatici dei messaggi di un eterno religioso.

Sono alla ricerca, tra le rovine dell'antico Egitto riprodotto nel luogo scenografico che incita alla tradizione, di percorsi semplicemente più labirintici ove la 'regia' operistica, senza abbandonare il luogo interpretativo più conosciuto, possa sottoporsi a interpretazioni letterarie meno viete e convenzionali.

Raramente amo discostarmi dal rassicurante spazio che l'autore sottende alle proprie narrazioni, ma altrettanto raramente accetto il simbolico gesto che non parli, che non equivalga la forza musicale, un'Aida fasciata in una ricerca di costumi che fanno della sua 'prigione' il segno della libertà. Aida Aida Aida e ancora una volta Aida potrà gridare la propria voglia di viversi recidendo legami e implorando unioni che profumano di inebrianti desideri che nessuna pietra vedrà soccombere.

Dal lontano Oriente, ove questa produzione è stata concepita in occasione dell'anniversario del ritorno di Hong Kong alla Cina, a quella che sento un po' la 'mia Caracalla'. colonne, suoni, mantelli mi appaiono sempre meno impersonali ma trasmettono memorie che solo il mitico e affascinante percorso dell'Opera è solito evocare.

*Ivana Musiani*

# IL MELODRAMMA E LA GEOGRAFIA

Non esiste entità geografica terrestre, vicina o lontana, che non sia stata toccata dal melodramma. Spesso, anzi, si annuncia fin dal titolo. Può coinvolgere nazioni, come *Germania* di Alberto Franchetti (prima rappresentazione Teatro alla Scala, 1902, direttore Toscanini), regioni lontane, come *Siberia* di Umberto Giordano (1903), capitali, piccole e grandi città, paesi, borghi. Nei libretti d'opera si può osservare una puntigliosità geografica che raramente trova riscontro in altri settori, come ad esempio il teatro. Qui lo spettatore - dal momento che ogni storia in qualche luogo è ambientata - ne viene edotto all'alzarsi del sipario; il melomane, invece, quasi sempre lo sa già dai titoli in cartellone. Alcuni di questi possono addirittura far cadere nell'equivoco di operazioni squisitamente etnografiche, come ad esempio il poco noto *Gli abitanti della Botnia Orientale* (che poi sarebbe una regione della Finlandia che prende il nome del golfo che sovrasta il Mar Baltico), opera patriottica di Leevi Antti Madetoja (1924), sulla resistenza inizio secolo dei contadini finlandesi contro la dominazione russa. Ci sono città privilegiate, come Venezia e Parigi, che ricorrono con assidua frequenza, ma anche piccoli borghi come Malmantile (è una frazione di Lastra a Signa), hanno ricevuto speciali attenzioni operistiche: in questo caso, grazie a un felice libretto d'opera goldoniano, *Il mercato di Malmantile*, messo in musica da mezza dozzina di compositori, il più noto Cimarosa; mentre, per campanilismo, il maestro di cappella bolognese Petronio (nomen omen!) Lanzi, trasportò la vicenda in un paesotto vicino a Bologna, Bazzano, modificando quindi il titolo originario in *Il mercato di Bazzano*, con prima rappresentazione al teatro Marsigli-Rossi del capoluogo emiliano durante il Carnevale 1759. Da notare, tra parentesi, come quel paesotto sia tuttora rinomato come uno dei più importanti mercati della regione. Giancarlo Menotti, con *La santa di Bleecker Street* arrivò addirittura alla toponomastica: Bleecker Street è infatti una strada della Little Italy di New York.

Per amore di statistica ricorderemo i sei melodrammi ispirati alla tragedia di Silvio Pellico, *Iginia d'Asti*, di altrettanti compositori minori, curiosamente nessuno di essi piemontese; ma chi raccoglie più *nominations*, grazie a Francesca, è certamente Rimini, con diciotto. Ci sono poi alcuni personaggi girovaghi, seguiti con molta attenzione nelle loro peregrinazioni o conquiste, come *Alessandro*: quattro lo vogliono *in Sidone*, un altro preferisce collocarlo *in Petra*, un'altro lo incontra *in Susa*, mentre il più famoso di tutti, Leonardo Vinci, lo segue fin *nelle Indie*.

Per i titoli esplicitamente geografici, e anche per gli argomenti trattati, Donizetti è il compositore che più di tutti ha bazzicato l'Inghilterra: *Emilia di Liverpool*, *Elisabetta al castello di Kenilworth*, *Maria Stuarda*, *Lucia di Lammermoor*, *Rosmonda d'Inghilterra*, *Roberto Devereux*, *Anna Bolena*, transitando fra l'altro due volte nella stessa città iberica (*Zoraide di Granata* e *Alahor in Granata*) e due volte nella capitale francese (*Gianni di Parigi* e *Ugo, conte di Parigi*), vagabondando inoltre tra Livonia, Castiglia, Calais, Siberia, e altro ancora. Per colpa della censura, Verdi fu costretto a spostamenti logistici di notevole entità: *Rigoletto* dovette traslocare da Parigi a Mantova, *Un ballo in maschera* dalla Svezia al Massachusetts. Di conseguenza, Francesco I re di Francia fu declassato a duca della città lombarda, mentre l'altro re, Gustavo, si trovò ad essere governatore d'una provincia americana, entrambi naturalmente con altri nomi.

Era vietatissimo, infatti, mettere in scena, come nel primo caso, il personaggio di un re cinico e libertino; peggio ancora, nel secondo, mettere in scena l'assassinio di un re. Ne risultava offesa la sacralità regale, e poi poteva indurre a cattivi pensieri qualche testa calda.

Verdi invece aveva battuto molto il suolo nazionale: oltre a *Rigoletto* con Mantova, c'è la Genova del *Simon Boccanegra*, Venezia con *La battaglia di Legnano*, Aquileia con *Attila*, Palermo con *I vespri siciliani*, Milano e dintorni con *La battaglia di Legnano*; e a queste opere potrebbe associarsi anche *La forza del destino*, dal momento che, pur collocandosi in Spagna, tutto il terzo atto si svolge nei pressi di Velletri. E se in gioventù, con *Alzira*, Verdi si era spinto sino in Perù, con *Aida* andò ad allungare il fitto elenco delle opere ispirate all'Egitto: tra il quale figura la mozartiana, incompiuta, *L'oca del Cairo*, titolo che più esplicito non si può, e invece l'oca suddetta era una sorta di cavallo di Troia, una costruzione cioè a forma dello stupido pennuto, che fungeva da nascondiglio.

All'inizio Verdi neanche ci credeva di finire tra i Faraoni: «Chi m'avesse detto due anni fa: '*tu scriverai pel Cairo*' l'avrei trattato come un matto ma ora vedo che il matto sono io. Che volete! È cosa fatta!!», scriveva in data 16 luglio 1870, precisando: «Io non andrò a metterla in scena perché temerei di restarvi mummificato». È possibile che a influenzare indirettamente quel rifiuto sia stato Emanuele Muzio, che aveva di recente contribuito a rendere popolare Verdi in Egitto dirigendovi *Rigoletto* e *Trovatore*, ma riportando pessime impressioni sul clima. Al ritorno, così ne riferiva in una lettera del 15 aprile 1870: «L'Egitto è il paese delle sorprese, io e mia moglie vi abbiamo lasciato un poco della nostra salute, ed andremo il mese prossimo a Busseto da Verdi a riposare e a rimetterci». Facile immaginare quale sarà stato, tra gli altri, argomento di conversazione tra i coniugi Verdi e i coniugi Muzio quando le due coppie si ritrovarono a Busseto.

Ma è davvero credibile che tutta la musica di *Aida* sia stata vista da una villa di campagna sprofondata nella pianura padana? Se Massimo Mila trova "felice" l'osservazione di Bruno Barilli che quello di Verdi è «tutto un Oriente riveduto nell'interno di un frutto nostrano come il cocomero», c'è però anche da dire che il compositore giunse a quel risultato dopo aver assillato Du Locle e Mariette (che dal canto loro già avevano provveduto a informarlo ampiamente sui costumi degli antichi Egizi), con un'infinità di richieste che apparentemente avevano ben poco a che fare con la musica. Camille Du Locle, coautore del libretto di *Don Carlos* e da poco nominato direttore dell'Opéra Comique di Parigi, era stato il massimo zelatore presso Verdi di un'opera ispirata all'antico Egitto, di cui si era fatta una certa infarinatura partecipando ad una spedizione archeologica del francese Auguste Mariette. E a un racconto di quest'ultimo si deve il soggetto di *Aida*, forse desunto dal dramma metastasiano *La Nitteti* (a suo tempo messa in musica da una trentina di musicisti), vista l'analogia delle due vicende. O forse Mariette l'aveva ricavato direttamente da Erodoto, stante la premessa di Metastasio alla suddetta *Nitteti*, che recitava: «Questi in parte veri e in parte verisimili, sono i fondamenti sopra i quali è stato edificato il presente Dramma. Ciò che vi è d'Istoria è tratto da Erodoto e da Diodoro in Sicilia».

Dall'egittologo Mariette e da quello dilettante, Du Locle, Verdi voleva sapere un'infinità di cose, relative specialmente ai templi: ad esempio, dove si trovavano dislocati e qual era la loro distanza geografica. S'informava se l'Etiopia nominata nel libretto corrispondeva all'Abissinia, chiedeva dove e come si celebrassero i misteri di Iside e se all'epoca il culto degli dèi fosse riservato esclusivamente agli uomini. E, ancora, pretende che gli si precisi a quale dei molti Ramses, Faraoni d'Egitto, corrisponde quello intorno al quale si muove la vicenda di *Aida*.

A De Locle, soprattutto, non concede tregua: «Vi ringrazio sulle istruzioni che mi date sulli istrumenti musicali egizi, che potranno servire in diversi punti… Ditemi anche, v'erano sacerdotesse d'Iside e altre divinità? Nei libri che ho scartabellati trovo anzi che questo servizio era riservato agi uomini». Il suo maggiore cruccio: il fatto che «una preghiera funebre originale egiziana era impossibile trovarla». E, oramai edotto sulle cose egiziane, ammonisce il suo scenografo di fiducia, Girolamo Magnani, incaricato dell'allestimento di *Aida* alla Scala: «Badate bene che gli Egizi antichi non conoscevano né il ferro né l'acciaio», e dunque, usasse per le scene soltanto oro, argento e rame.

Eppure, dopo aver raccolto le più particolareggiate informazioni storiche, musicali, archeologiche, geografiche, religiose, letterarie, merceologiche sull'Antico Egitto, qualcosa di "nostrano", come già aveva insinuato Barilli, scivolò all'interno della partitura. A riferirlo è sempre lui, ne *Il paese del melodramma*: «Eravamo sotto i portici del palazzo del Governatore (a Parma). Trentadue gradi all'ombra. In quell'estasi canicolare udivi salire fino al cielo il ritornello querulo d'un venditore di terraglie… Verdi ne parve sorpreso. Si sciolse dalla sua compagna – (la Stolz) – cavò fuori un libriccino e segnò una sull'altra quelle quattro note approssimative. La cantilena del merciaio ambulante era andata a incastrarsi dritta nella sua fantasia… Basta, se lo vuoi sapere, il grido ozioso di poco fa ha trovato la sua nicchia nell'*Aida*. Vent'anni or sono, nell'udire quest'opera, riconobbi, durante l'atto del Nilo, nell'invocazione rituale dei sacerdoti nascosti nel tempio, la voce del nostro venditore di terraglie, che da cinquant'anni trascina il suo piato [termine desueto dai diversi significati, qui nel senso di lamentazione insistente, *n.d.r.*] e la sua merce per le strade di Parma».

L'episodio, chiosa Massimo Mila (*L'arte di Verdi*), «vero o falso che sia, dice bene quali siano la forza e l'originalità dell'esotismo verdiano».

# LE PERLE NERE

*a cura di Enrico Stinchelli*

*Aida*, perle nere trionfali!

Quale melodramma può maggiormente entrare nell'albo d'oro delle Perle Nere se non *Aida*, il titolo più rappresentato al mondo?

In effetti, fin dalle sue prime repliche, il grand-opéra verdiano oscillò paurosamente tra il sublime e il grottesco, come spesso capita a tanti capolavori. Verdi non volle mai assistere alle rappresentazioni effettuate al Cairo, scrivendo testualmente di non voler partire per l'Egitto per paura di rimanervi "mummificato". Tra i tanti disagi, evitò certamente di dover assistere al pittoresco spettacolo delle numerose amanti del Khedivé, Ismail Pascià, appollaiate nei palchi centrali e, secondo le cronache, piuttosto rumorose e ridanciane durante la recita. Poco male. Un uomo di teatro sa che il pubblico, foss'anche composto da eschimesi o da aborigeni in perizoma, ha sempre ragione. L'importante è che gli interpreti facciano il loro dovere.

Al Cairo andò abbastanza bene così come alla Scala di Milano, l'8 febbraio 1872. Per quella importante *prima* Verdi stesso volle sovrintendere a ogni prova, sia al pianoforte che con l'orchestra, aiutando i singoli interpreti a centrare il carattere del personaggio e a superarne gli scogli vocali. Non a caso i problemi maggiori sorsero con il tenore, Fancelli, un toscanaccio di gran voce ma musicalmente pessimo. Narrano le cronache di prove assai laboriose, soprattutto per il duetto con Amneris nel IV atto, in cui Fancelli puntualmente stonava un passaggio. Una mattina Verdi si spazientì e apostrofò duramente il tenore, che colto da improvvisa stizza così si rivolse al cigno di Busseto: «Ah, Dio Hane, e 'un mi riesce!». Puntuale la replica di Verdi: «Lascia stare chi non ha colpa, il cane sei tu!».

Il tenore di *Aida* è sempre stato un grosso problema. Sarà per la lunghezza della parte, sarà per quella maledetta aria di sortita, *"Celeste Aida"*, spauracchio per ogni protagonista. *"Un trono vicino al sol"* è la frase topica che chiude l'aria, con il famigerato si bemolle in morendo (attaccato forte e poi diminuito in un *pianissimo*), una vera e propria perversione voluta non si sa bene perché dall'autore. Su quel si bemolle si potrebbe scrivere un volume, diciamo pure che lo scrigno delle perle nere deborda. Di solito viene eseguito in *fortissimo*, della serie "o la va o la spacca". Il fatto è che spesso si spacca. Lo sapeva bene un tenore dalla voce d'oro, Galliano Masini, un cocomeraio livornese che per molti esegeti aveva avuto in dono un timbro superiore a quello di Beniamino Gigli. Masini era quello che durante la sua prima traversata atlantica, accortosi del cartello "No smoking", disse alla moglie: «De', o che tu m'hai fatto portare a fare lo smoking?!». Voce magnifica ma facile alla stecca, Masini era letteralmente terrorizzato dall'aria d'entrata di Radames, tanto che una volta, dopo la frase di congedo di Ramfis, *"Ora del Nume reco i decreti al Re"*, lo seguì dietro le quinte dicendo «Vengo anch'io!» e non cantando l'aria. Per farsi coraggio piazzava in quinta il fratello, il tenore Masini Sperti; giunto al fatidico si bemolle, si girava di scatto e lo implorava: «Lo fo o non lo fo?». All'assenso convinto del congiunto, Masini partiva con il suo si bemolle, rassicurato. Uno dei pochissimi a tentare la smorzatura richiesta da Verdi fu Carlo Bergonzi, un verdiano d.o.c., nato a Vidalenzo cioè a

due passi dal paese natale dello stesso autore dell'*Aida*. Fu proprio al Regio di Parma che Bergonzi tentò la fatidica nota filata, riuscendo nell'impresa ma rimediando un tiepido tentativo di applauso e persino qualche dissenso. In pratica, gli ignari loggionisti avevano pensato non tanto a una prodezza vocale quanto a una improvvisa mancanza di voce! Uno spettatore più accorto gridò allora «Verdi l'ha scritta così!», ma gli fu risposto «Allora avrà sbagliato Verdi!».

Tremendo quel si bemolle, peggio del do della Pira o del fa dei Puritani! Ho effettuato uno studio sulle vocali utilizzate, per poter meglio superare lo scoglio. Non tutti infatti dicono *"Vicino al sol"* con la O diretta, forse solo Del Monaco e Corelli tra i più grandi: Giacomo Lauri Volpi canta facilmente una A, *"Vicino al sAl"*; il tenore Veriano Luchetti venne sorpreso a Torino in un querulo *"Vicino al sEl"*. Abbiamo persino un periglioso *"Vicino al sUl"* di Placido Domingo. Se si pensa che Enrico Caruso, già Radames al Metropolitan nel 1903, incidendo per ben tre volte il *"Celeste Aida"* lo eseguì in tre maniere differenti! C'è poi la questione dell'ottava bassa, pare avallata da Verdi dopo aver constatato la non eseguibilità del suono prescritto: il tenore verrebbe facilitato, dopo il si bemolle acuto, da una ripetizione del *"Vicino al sol"* un'ottava sotto, sulla coda orchestrale. Così fece Richard Tucker con Toscanini, così Domingo con Zubin Mehta in occasione di una commemorazione carusiana, così Roberto Alagna nella recente, sfortunata *Aida* scaligera sotto la bacchetta di Riccardo Chailly, salutata da qualche fischio e dallo stesso tenore francese, pronto a rientrare nel camerino per lasciare il campo al sostituto.

Non si contano le perle nere nelle varie Aide, eseguite al chiuso e all'aperto. Vuoi per l'umidità, vuoi per l'emozione, vuoi per il solito "bello della diretta" questa è un'opera irta di trabocchetti e di bucce di banana. Alle stecche del tenore di turno si sono alternate, per solidarietà, quelle del soprano in *"Cieli azzurri"* (tristemente famosi gli incidenti occorsi al soprano Nina Rautio all'Arena di Verona o alla Caballé), delle trombe soliste nella celebre Marcia, le calate di intonazione del Coro fuori scena nella scena della Consacrazione o nel giudizio del IV atto, per non dire dei ricordini lasciati dai cavalli un po' nervosi, bravissimi anche nel mangiucchiare i pennacchi di Radames mentre questi canta *"O Re, pe' i sacri numi"*. Sugli animali di *Aida* vi è anche una notevole teoria, quasi uno Zoo: Caracalla ospitò più volte cavalli, elefanti e dromedari per il terzo atto, apparizioni fugaci ma significative. Si sono anche visti serpenti nelle stanze di Amneris, novella Cleopatra, o leopardi adagiati al suo fianco. Più rari i coccodrilli nel Nilo, anche se la piscina inventata da Pizzi per l'Arena di Verona li avrebbe potuti tranquillamente prevedere.

Il carattere paratrionfalistico di *Aida*, considerata troppo spesso per la sola scena finale del II atto e non per le sue delicate raffinatezze, ha generato "trionfi" spesso comici: al carro di Tespi, quando veniva rappresentata nelle piazze di tutta Italia in condizioni talvolta miserrime, si videro i coristi dipinti a mo' di quinta fissa, per riempire gli spazi vuoti lasciati dall'organico ridotto del Coro... vivente. Quelle bocche aperte ma silenti vennero comunque viste anche nelle stagioni decentrate al Teatro Olimpico in Roma, organizzate dal famigerato impresario Milana. Quante volte le 8 o addirittura 12 trombe argentee previste per la famosa Marcia si son ridotte a 4, a 2 o addirittura a una sola tromba, magari il bravissimo solista di una di quelle orchestre provenienti dall'Ucraina o dalla Moldavia, che girano durante l'estate per i nostri teatri all'aperto? Meglio uno ma buono, in ogni caso.

Comparse, sfilate di carri, vessilliferi... il Carnevale di Rio è a un passo se ci si lascia prendere la mano. A Seul, per fare le cose in grande, si è ricorso in tempi recenti addirittura all'esercito

regolare coreano, che ha sfilato in uno stadio con carri armati ed elicotteri, al suono delle "mistiche carole" e di fronte agli improbabili egizi. Vabbé, fa scena.

Non vorrei tralasciare i pittoreschi abiti con cui viene spesso presentato al pubblico il papà di Aida, quel "re degli Etiopi" Amonasro che facilmente rievoca la figura, meno gloriosa ma simpaticissima, del Re dei Negri alias il padre di Pippi Calzelunghe. Anello al naso e sveglia al collo sono stati spesso sfiorati, se pensiamo a come entrò in scena il baritono Carlo Guelfi alla Scala nella recente *Aida* di Zeffirelli, a metà strada tra Ciccibum e Sor Pampurio. Famoso a Caracalla il tonante Raffaele De Falchi il quale, memore di qualche film western, poneva l'orecchio a terra come facevano gli Apaches e poi diceva *"Coraggio, ei giunge"*. Un altro vocione, capace di farsi udire senza microfono dai 22.000 spettatori romani negli anni Sessanta, Giangiacomo Guelfi, era solito tenere una interminabile corona alla frase d'entrata *"Suo padre!"*. A Parma fu celebre il botta e risposta: prima il basso *"Dunque tu sei?"*, poi Guelfi con il suo infinito *"Suo paaaaaaadre!"* e quindi dal loggione la beccata inevitabile *"Chi?"*.

*Enrico Stinchelli, musicologo, regista e tenore, autore e conduttore della "Barcaccia" (assieme a Michele Suozzo) quotidiano varietà operistico nato nel 1988 (Rai RadioTRE), è anche l'inventore della rubrica più amata e temuta, "Le perle nere", in cui si ascoltano i più clamorosi scivoloni e le "paperissime" dei più famosi cantanti. Il programma è ascoltato in tutto il mondo attraverso Internet e i canali satellitari di Rai International.*

# TAVOLA SINOTTICA

*a cura di Giuliano Mesa*

**1865**

ITALIA. In giugno la capitale viene trasferita a Firenze. Il Nuovo Codice Civile "piemontese" ribadisce l'inferiorità giuridica della donna. L'applicazione del "Codice sardo" a tutto il territorio del Regno porta a repressioni violente soprattutto nel Sud, con migliaia di esecuzione capitali per combattere il "brigantismo di massa".
STATI UNITI. Il 9 aprile, con l'occupazione nordista di Richmond, finisce la guerra di secessione. Il 19 aprile Lincoln viene ucciso da un fanatico schiavista. In dicembre il Congresso approva il 13° emendamento della costituzione con cui viene abolita la schiavitù.
MUSICA. Wagner mette in scena *Tristano e Isotta*. Muoiono il soprano Giuditta Pasta e Felice Romani, librettista di Donizetti e di Bellini. Nasce Sibelius.
LETTERATURA. Rovani pubblica *Cento anni*, Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*.
ARTE. Edouard Manet dipinge *Olympia*.
SCIENZA. Rudolf Clausius introduce il concetto di entropia nella termodinamica. Maxwell elabora la teoria elettromagnetica della luce.

**1866**

ITALIA-EUROPA. In aprile viene stipulata l'alleanza antiaustriaca tra Prussia e Italia. Comincia la guerra tra Austria e Prussia e la terza guerra di indipendenza dell'Italia contro l'Austria. Il 24 giugno l'esercito italiano viene sconfitto a Custoza. Il 3 luglio l'esercito prussiano sconfigge gli austriaci a Sadowa. Il 20 luglio la flotta italiana subisce una grave sconfitta ad opera della flotta austriaca presso l'isola di Lissa. Il 21 luglio Garibaldi ottiene l'unica vittoria nella terza guerra di indipendenza battendo gli austriaci a Bezzecca, ma l'8 agosto deve ritirarsi e pronunciare il famoso "obbedisco". L'armistizio tra Austria e Italia viene siglato il 12 agosto, mentre il 23 agosto a Praga viene proclamata la pace tra Prussia e Austria. Il 3 ottobre viene proclamata la pace di Vienna tra Austria e Italia: l'Austria cede a Napoleone III, che lo consegna all'Italia, il Veneto, che poi, con un plebiscito, proclama la propria annessione al Regno d'Italia.
STATI UNITI. In giugno il Congresso proclama l'uguaglianza dei diritti civili per tutti i cittadini senza distinzione di sesso e di colore. Contemporaneamente nasce in Tennessee il Ku-Klux-Kan con l'obiettivo di impedire l'integrazione tra bianchi e neri.
MUSICA. Suppé, *Cavalleria leggera*. Nasce Ferruccio Busoni.
LETTERATURA. *Delitto e castigo* di Dostoevskij. De Sanctis, *Saggi critici*. Verlaine, *Poèmes saturniens*. Swinburne, *Poesie e Ballate*. Si pubblica la prima edizione postuma, "purgata", dei *Sonetti* di Belli.
SCIENZA. Mendel formula le leggi dell'ereditarietà ed Haeckel la "legge biogenetica universale".

**1867**

ITALIA E EUROPA. Il 3 novembre Garibaldi viene sconfitto a Mentana dalle truppe francesi e pontificie. Francesco Giuseppe è incoronato re d'Ungheria e nasce l'impero austro-ungarico.

Nasce in Germania la Confederazione del Nord egemonizzata dalla Prussia. In Gran Bretagna viene concesso il diritto di voto a tutta la popolazione maschile.
AMERICA. La Gran Bretagna, con il *North american act*, concede al Canada l'autogoverno: è il primo *dominion*. La Russia vende l'Alaska agli Stati Uniti. In Messico, dopo il ritiro delle truppe di Napoleone III, l'imperatore Massimiliano deve arrendersi e viene giustiziato.
LETTERATURA E CULTURA. Escono postume le *Confessioni di un italiano* di Nievo. D'Azeglio, *I miei ricordi*. Zola, *Thérèse Raquin*. Ibsen, *Peer Gynt*. Viene pubblicato il Libro I del Capitale di Karl Marx. Esposizione universale di Parigi.

**1868**

STATI UNITI. Il Congresso riconosce ai neri i diritti politici.
MUSICA. Muore Rossini. Wagner, *I maestri cantori*. Brahms, *Deutsche Requiem*. Boito, *Mefistofele*. Grieg, *Concerto per pianoforte e orchestra*.
LETTERATURA E CULTURA. Lautréamont, *Canti di Maldoror*. Lartet scopre gli scheletri di Cro Magnon.

**1869**

ITALIA. L'imposta sul macinato (sulla farina e sul pane) scatena rivolte popolari in tutto il paese.
EUROPA. In Germania viene fondato il partito operaio socialdemocratico. In Gran Bretagna diventa primo ministro il riformatore William Ewart Gladstone. Si apre il Canale di Suez.
MUSICA. Mussorgskij, *Boris Godunov*. Wagner, *L'oro del Reno*. Brahms, *Danze ungheresi*. Muore Berlioz.
LETTERATURA. Tolstoj, *Guerra e pace*. Flaubert, *L'educazione sentimentale*. Hugo, *L'uomo che ride*. Escono postumi i *Petits poèmes en prose* di Baudelaire. Verlaine, *Feste galanti*. Tarchetti, *Fosca*.
SCIENZA. Mendeleev pubblica la classificazione periodica degli elementi.

**1870**

ITALIA. 20 settembre: breccia di Porta Pia e fine del potere temporale della Chiesa. Con un plebiscito, Roma e il Lazio proclamano l'annessione al Regno d'Italia. Il 2 novembre papa Pio IX scomunica Vittorio Emanuele II. Il Concilio ecumenico vaticano (1869-1870) proclama il dogma dell'infallibilità del papa in materia di fede e di morale.
EUROPA. Comincia la guerra franco-prussiana. Con la sconfitta della Francia e la caduta di Napoleone III, finisce in Francia il secondo impero e viene proclamata la Terza repubblica.
MUSICA. Wagner, *La Valkiria*. Delibes, *Coppelia*. Alla Scala si rappresenta l'opera *Il Guarany* del brasiliano Gomes. Muore Mercadante.
LETTERATURA. Verne, *Ventimila leghe sotto i mari*. Sacher-Masoch, *Venere in pelliccia*. Muore Charles Dickens.

**1871**

ITALIA. In luglio, trasferimento della capitale da Firenze a Roma.
EUROPA. Il 18 gennaio, a Versailles, viene proclamata la nascita dell'impero tedesco. L'imperatore è Guglielmo I, re di Prussia, il cancelliere è Bismarck. Resa di Parigi ai prussiani. Con l'armistizio di Versailles e con la pace di Francoforte (10 maggio), la Francia cede all'impero

tedesco l'Alsazia e la Lorena. A Parigi, in marzo, scoppia la rivolta della Comune. L'esercito francese, appoggiato dai prussiani, scatena una repressione che causerà oltre 30.000 vittime. A capo del governo francese viene eletto Adolphe Thiers. In Inghilterra vengono riconosciute giuridicamente le Trade Unions. Si apre il traforo alpino del Fréjus.
GIAPPONE. L'imperatore Mitsuhito abolisce l'ordinamento feudale.
LETTERATURA E CULTURA. Rimbaud, *Le bateau ivre*. Mallarmé, *Hérodiade*. Dostoevskij, *I demoni*. *Ostrovskij, La foresta*. Carducci, *Levia gravia*. Verga, *Storia di una capinera*. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*. Carroll, *Alice attraverso lo specchio*. H. Schliemann comincia gli scavi in Asia Minore e in Peloponneso che porteranno alla scoperta di Troia e di Micene.
SCIENZA E TECNICA. Darwin, *La filiazione dell'uomo e la selezione sessuale*. Meucci brevetta un apparecchio telefonico.

**1872**

ITALIA. Muore a Pisa Giuseppe Mazzini. La politica economica di Quintino Sella causa numerose rivolte popolari. Si moltiplicano le organizzazione operaie e gli scioperi.
EUROPA. Accordo per il mantenimento dello *status quo* nei Balcani tra gli imperatori di Germania, di Russia e d'Austria-Ungheria.
MUSICA. Bizet, *L'arlesiana*.
LETTERATURA E CULTURA. Nietzsche, *La nascita della tragedia*. Gregorovius, *Storia della città di Roma nel medioevo*. Daudet, *Tartarino di Tarascona*. George Eliot, *Middlemarch*.
SCIENZA. Dedekind, *Continuità e numeri irrazionali*. Boltzmann applica alla termodinamica il calcolo delle probabilità.

**1873**

EUROPA. In Francia diventa presidente della Repubblica il maresciallo Mac Mahon, che sostiene i progetti di restaurazione della monarchia. In Spagna, con l'abdicazione di re Amedeo, duca d'Aosta, viene istituita la Prima repubblica.
MUSICA. Brahms, *Quartetti per archi*.
LETTERATURA E CULTURA. Muore a Milano Alessandro Manzoni. Rimbaud, *Una stagione all'inferno*. Carducci, *Nuove poesie*. Leskov, *Il viaggiatore incantato*. Bakunin, *Stato e anarchia*.
SCIENZA. Maxwell formula le equazioni generali del campo elettromagnetico. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*. Charcot, *Lezioni sulle malattie del sistema nervoso*.

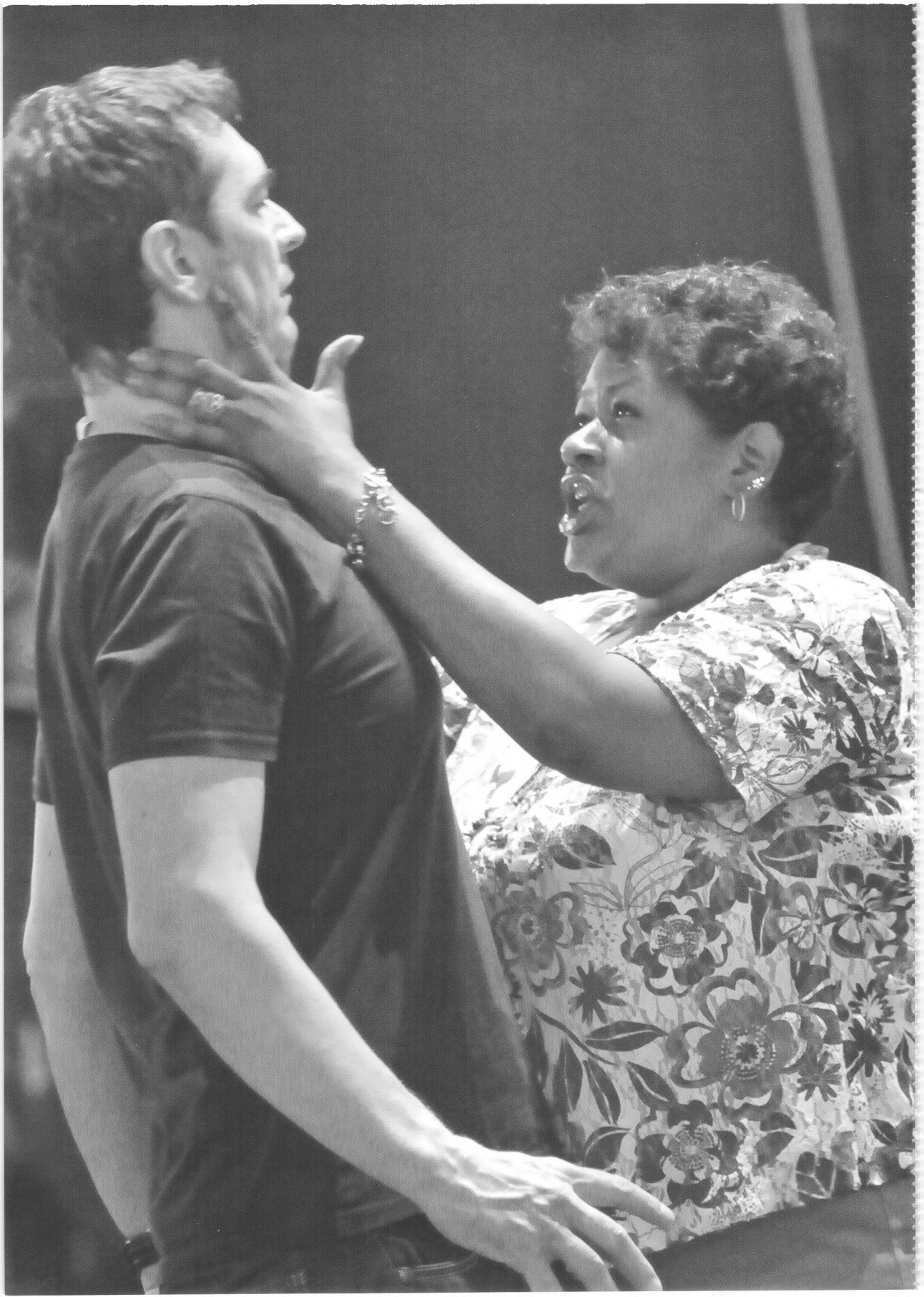
**1874**

ITALIA. Pio IX pubblica il "non expedit", vincolando i cattolici italiani ad astenersi dall'attività politica. Forte repressione contro le sezioni italiane dell'Internazionale di Bakunin.
EUROPA. In Spagna un colpo di stato restaura la monarchia, ponendo sul trono Alfonso XII. In Svizzera viene introdotto il referendum popolare. In Gran Bretagna, con Disraeli, viene ripresa la politica imperialista. La Francia instaura un protettorato sul Vietnam.
MUSICA. Nasce Arnold Schönberg.
LETTERATURA E CULTURA. Verga, *Nedda*. Barbey d'Aurevilly, *Le diaboliche*. Pedro de Alarcón, *Il cappello a tre punte*. Juan Valera, *Pepita Jiménez*. Boutroux, *Sulla contingenza delle leggi di natura*.

ARTE. Monet, *Impression, soleil levant*. Primo *Salon* degli impressionisti.
SCIENZA. Cantor, *Teoria degli insiemi*.

**1875**

EUROPA. Al Congresso di Gotha viene fondato il Partito socialdemocratico tedesco (SPD). La Gran Bretagna, grazie a un finanziamento della banca Rotschild, acquista la maggioranza delle azioni della Compagnia del Canale di Suez. Rivolta indipendentista in Bosnia-Erzegovina contro la Turchia, appoggiata dalla Serbia: comincia la guerra serbo-turca.
MUSICA. Bizet *Carmen*. Grieg, *Peer Gynt*. Muore Georges Bizet e nasce Maurice Ravel.
LETTERATURA E CULTURA. Rigutini e Fanfani pubblicano il *Vocabolario italiano della lingua parlata*. Eça de Queiroz, *La colpa di don Amaro*.



*Steven Huebner*

# *"O PATRIA MIA"*: PATRIOTISM, DREAM, DEATH

[...] «Where politics was an ideal or at least an enthusiasm in some of the earlier operas, in *Aida* it is merely power". In this perceptive formulation of Gilles de Van, the characters in *Aida* are nearly crushed by monumental ostentation. Following Erasmi, I would like to suggest that no amount of sumptuousness in a production - nor of aggression in the Amonasro figure - could rescue collective patriotism in this opera. Patriotism is unstable not only in two of the opera's main signs - Isis and Ethiopia-as-homeland- but also in the representation of the two principals. Neither of their subject positions ever seems unambiguously vested in commitment to the nation either for the values it represents or the memories it evokes. To cast the argument in psychoanalytic terms: standing before the priests, Radamès asserts his creative autonomy (as well as autonomy from the operatic body) in a silence that provides a bridge to an ecstatic death and attendant freedom from the patriarchal, symbolic order. And following the death of the Father, Aida makes her way to the tomb as well. At the end, the Egyptian music heard off-stage seems to recede into a dream, an ironic reversal of the previous condition that enhances the lovers' eternal autonomy.

My argument about patria has wider implications for the political contextualization of *Aida*. Edward Said has characterized the opera as an Orientalist "article de luxe". He equates the Egyptians with successful Risorgimento fighters, a reading that would privilege the stirring indigenous patriotic qualities of the chorus *"Su! del Nilo"* in the first Act. But Said is cautious, arguing for a "vestigial" attachment to the Risorgimento and a patriotic posture strongly coloured by Realpolitik (his main point actually centres on *Aida* as a cultural artifact in the Western cultural economy). In a riposte that seeks to expand the argument about representation in a way that Said perhaps did not intend, Paul Robinson posits *Aida* as a work that critiques the European imperialist enterprise because it champions the underdog Ethiopians and their guerilla fighter king as characters within the resonance of the Risorgimento.

Yet, as I have demonstrated, neither the Egyptian nor Ethiopian body politic seems validated in the opera. Aida's homeland oscillates between dream and reality, not in any nineteenth-century nationalistic sense of collective quest but, rather, on a private level engaged primarily by Radamès. The tenor, for his part, is at once a political opportunist and self-absorbed dreamer, (stereotypically) motivated by the feminine. If one were to look for a political lesson in the opera, then, it might be to suggest that, like political expression of any stripe, patriotism or patriotic activity is often a matter of personal manipulation and use. Said is right to invoke Realpolitik. The Risorgimento belonged to the past. Rhetoric surrounding the formation of nation states typically makes much of the realization of individual destiny in the collective spirit, as arguably occurs in a work such as *Nabucco*. But, once in place and the cause won, nations (at least in a tradition rooted in Western bourgeois democracy and liberalism) must also inevitably negotiate among the aspirations of individuals who look beyond solidarity to seek a field of autonomous action, individuals who are more or less astute as political players. A contextual reading of representation in *Aida* would seem most productive against new political parameters: Verdi's Italy had changed much since *Nabucco*, a nation state had been born».

*"O patria mia": Patriotism, dream, death*, «Cambridge Opera Journal», 14, 1 & 2, pp.161-175, Cambridge University Press, 2002, [abstract pp. 174-175].

Verdi e Boito

*Edward W. Said*

# THE EMPIRE AT WORK: VERDI'S *AIDA*

«I should demonstrate how far and how inventively this material affects certain areas of cultural activity, even those realms not today associated with sordid imperial exploitation.

[...] Consider *Aida*: as a visual, musical, and theatrical spectacle it plays a central role in European culture, it confirms the Orient as an essentially exotic, distant, and antique place in which Europeans can mount certain shows of force. Concurrently with the composition of *Aida*, European "universal" explosion routinely contained models of colonial villages, towns, courts, and underlining the malleability and transportability of secondary or lesser cultures.

These subaltern cultures were exhibited before Westerners as microcosms of the larger imperial domain. *Aida* is synonymous with "grand opera" of the uniquely high nineteenth-century type. Along with a very small group of others, it has survived for more than a century both as an immensely popular work and as one for which musicians, critics and musicologists have a healthy respect. Yet *Aida*'s grandeur and eminence, although evident to anyone who has seen or heard it, are complex matters about which all sorts of speculative theories exist, mostly about what connects *Aida* to its historical and cultural moment in the West.

[...] Even if we overlook the vulgarity to which the famous Triumphal scene in Act II has often lent itself, we should note that *Aida* climaxes a development in style and vision that brought Verdi from *Nabucco* and *I Lombardi* in 1840s, through *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, *Simon Boccanegra* and *Un Ballo in Maschera* in the 1850s, to the problematic *Forza del Destino* and *Don Carlos* in the 1860s. During three decades Verdi had become the pre-eminent Italian composer of his day, his career accompanying and seeming to comment on the Risorgimento. *Aida* was the last public and political opera he wrote before he turned to the essentially domestic, albeit intense pair of operas with which he ended his composing life, *Otello* and *Falstaff*.

[...] Whereas it had been Italy and Italians (with special force, paradoxically enough, in *Nabucco*) who were addressed in Verdi's earlier operas, despite the often exotic or outré subject matter, in *Aida* it was Egypt and Egyptians of early antiquity, a far remoter and less engaging phenomenon than Verdi had even set to music. Non that *Aida* wants for his customary political noisiness, for surely Act II, Scene 2, (the so-called Triumphal scene) is the biggest thing Verdi wrote for the stage, a virtual jamboree of everything, an opera house can collect and parade. But *Aida* is self-limiting, atypically held in, and there is no record of any participatory enthusiasm connected with it, even thought at New York's Metropolitan Opera, for instance, it has been performed more times than any other work. Verdi's other works that dealt with remote or alien cultures did not inhibit his audiences from identifying with them anyway, and, like the earlier opera, *Aida* is about a tenor and a soprano who want to make love but are prevented by a baritone and a mezzo. What are the differences in *Aida*, and why did Verdi's habitual mix produce so unusual a blend of masterly competence and affective neutrality?

The circumstances of *Aida*'s first production and under which it was written are unique in Verdi's career. The political and certainly the cultural setting in which Verdi worked between early 1870 and late 1871 included nor only Italy, but imperial Europe and vice regal Egypt, an Egypt technically within the Ottoman Empire, but now gradually being established as a dependent

and subsidiary part of Europe. *Aida*'s peculiarities – its subject matter and setting, its monumental grandeur, its strangely unaffecting visual and music effect, its overdeveloped music and constricted domestic situation, its eccentric place in Verdi's career – require what I have been calling a contrapuntal interpretation, assimilable neither to the standard view of Italian opera not more generally to prevailing views of the great masterpieces of nineteenth-century European civilization. *Aida*, like the opera form itself, is a hybrid, radically impure work that belongs equally to the history of culture and the historical experience of overseas domination. It is a composite work, built around disparities and discrepancies that have been either ignored or unexplored, that can be recalled and mapped descriptively; they are interesting in end of themselves, and they make more sense of *Aida*'s unevenness, its anomalies, its restrictions and silences, than analyses of the kind that focus on Italy and European culture exclusively. [...] This is mostly because the embarrassment of *Aida* is [...] that it is not so much about but of imperial domination.

Similarities with Jane Austen's work – equally improbable as art involved with empire – will emerge. If one interprets *Aida* from that perspective, aware that the opera was written for and first produced in an African country with which Verdi had no connection, will stand out a number of new features.

[...] Why [...] did Verdi finally accept Khedive Ismail's offer to write a special opera for Cairo? [...] In the simple, intense, and above all authentically "Egyptian" scenarios by Mariette, Verdi perceived a unitary intention, the imprint or trace of a masterly and expert will that he hoped to match in music. At a time when his career had been marked with disappointments, unfulfilled intentions, unsatisfying collaborations with impresarios, ticket sellers, singers – the Paris *premiere* of *Don Carlos* was a recent, still smarting instances – Verdi saw a chance to create a work whose every detail he could supervise from beginning sketch to opening night. In addition, he was to be supported is this enterprise by royalty: indeed, Du Locle suggested that the Viceroy not only desperately wanted the piece for himself, but also had helped Mariette in writing it. Verdi could assume that a wealthy Oriental potentate had joined with a genuinely brilliant and single-minded Western archeologist to give him an occasion in which he could be a commanding and undistracted artistic presence. The story's alienating Egyptian provenance and setting paradoxically seem to have stimulated his sense of technical mastery.

[...] But I believe Verdi fatally confused this complex and in the end collaborative capacity to bring a distant operatic fable to life with the Romantic ideal of an organically integrated, seamless work of art, informed only by the aesthetic intention of a single creator. Thus an imperial notion of the artist dovetailed conveniently with an imperial notion of a non-European world whose claims on the European composer were either minimal or nonexistent.

[...] In short, *Aida* quite precisely recalls the enabling circumstances of its commission and composition, and, like an echo to an original sound, con forms to aspects of the contemporary context it works so hard to exclude. As a highly specialized form of aesthetic memory, *Aida* embodies, as it was intended to do, the authority of Europe's version of Egypt at a moment in nineteenth-century history, a history for which Cairo in years 1869-1871 was an extraordinary suitable site. A full contrapuntal appreciation of *Aida* reveals a structure of reference and attitude, a web of affiliations, connections, decisions, and collaborations, which can be read as leaving a set of ghostly notations in the opera's visual and musical text.

[...] *Aida* is an aesthetic of separation, and we cannot see in *Aida* the congruence between it and Cairo that Keats saw in both the frieze on the Grecian urn and what corresponded with

it, the town and citadel "emptied of this folk, this pious morn". *Aida* for most of Egypt, was an imperial article de luxe purchased by credit for a tiny clientele whose entertainment was incidental to their real purpose. Verdi thought of it as monument to his art; Ismail and Mariette, for diverse purpose, lavished on it their surplus energy and restless will. Despite these shortcomings, *Aida* can be enjoyed and interpreted as a kind of curatorial art, whose rigor and unbending frame recall, with relentlessly mortuary logic, a precise historical moment and a specifically dated aesthetic form, an imperial spectacle designed to alienate and impress an almost exclusively European audience.

Of course, this is very far from *Aida*'s position in the cultural repertory today. And certainly it is true that many great aesthetic objects of empire are remembered and admired without the baggage of domination that they carried through the process from gestation to production. Yet the empire remains, in inflection and traces, to be read, seen, and heard. And by not taking account of the imperialist structures of attitude and reference they suggest, even in works like *Aida*, which seem unrelated to the struggle for territory and control, we reduce those works to caricatures, elaborate ones perhaps, but caricatures nonetheless. [...] ».

Edward W. Said, *The Empire at Work: Verdi's Aida*, in "Culture and imperialism", New York, Vintage Books, 1993, pp. 111-132.

*Fabrizio Della Seta*

# "O CIELI AZZURRI". EXOTICISM AND DRAMATIC DISCOURSE IN *AIDA*

## [about *Aida*'s final scene]

«[...] In this scene [Act IV, Scene II] we again encounter the two stylistic and conceptual spheres whose opposition has become increasingly significant in the action, now arranged synchronically in a chiastic play of visual, textual and musical messages of such semantic complexity that any attempt to make it unambiguous is likely to lead us astray. On the upper stage level, the temple of Vulcan is "splendente d'oro e di luce ... a tinte calde" (resplendent with gold and light, in warm colours), but the music performed there - the choruses, the off-stage harps, the reprise of the sacred dance with unison flutes and finally Amneris' "requiescat"- sinks inexorably towards darkness. In contrast, in the "sotteraneo cupo con tinte fredde, illuminato da una luce grigio-verdastra" (gloom subterranean with cold colours, illuminated by a grey-greenish light), the poetic and especially the musical images offer an ineluctable ascent towards the light, in which there occurs, perhaps, a recollection of Radamès' introductory aria.

It would be unwise to force the interpretation by claiming dominance for one of these two carefully balanced complexes. I cannot agree with Mila that "the sublimation of human emotions, overcoming the misfortunes and troubles of this world in the bosom of a liberating death, which unites the lovers in a better world, ... the motive which, in both *La traviata* and *Il trovatore*, recurs as the pitiful delusion of disturbed minds [is] here, however, accepted and positively affirmed". Nor does it seem appropriate to concentrate exclusively on spatial symbolism (however important that may be), reading the scene merely as a metaphor for the inevitable triumph of a blind and oppressive power over individual aspiration. There is a danger that, encouraged by superficial analogies with the monks in *Don Carlos*, we may overestimate the anticlerical element in the representation of the priests, whose musical characterization Verdi conceived in colours that are not invariably negative. Even if he recommended Ghislanzoni to take inspiration for their victory hymns from the King of Prussia's telegrams, for the consecration scene he imagined "una danza sacra con una musica lenta e triste" (a sacred dance with slow, sad music), "un breve recitativo, energico e solenne come un salmo della Bibbia" (a brief recitative, energetic and solemn like a biblical Salm), and a prayer "che avesse il carattere patetico e quieto" (that would have a pathetic, quiet character). What is more, the doubts Ramfis voices against the facile appeals for generosity by Radamès and the people in the triumphal scene are more than justified in the light of what ensues; and although in the judgment scene we are emotionally on the side of Amneris, a dispassionate observer could not fail to find Radamès' condemnation unavoidable. Nor is the characterization of the Ethiopians positively or negatively weighted: Amonasro is called a "re fiero e furbo" (proud and cunning king), no less free of prejudice than his enemy. Indeed, the recollection of massacres carried out by both sides belongs to hostilities whose origins are lost in the mists of time; it would be futile to try to determine who are the "oppressors", who the "invading barbarians". However implacable and inhuman, the priests are the custodians of a raison d'etat whose necessity the ageing Verdi's political realism could not fail to comprehend. He presents Egyptians and Ethiopians as colliding historical forces; individual aspirations are compelled to succumb to the constant renewal of this collision, whoever the temporary victor may be. Verdi sympathetically accorded

to those individuals the illusion of a different world in which contradiction is abolished; for us, through the monotony of the sacred dance, whose triplets seem never to cease, and through the invocation of Ptah, which ceases in the final chord with Amneris' "pace" and the high Gb of the violins, he recalls the ineluctability of historical process. It is precisely this never-distant consciousness of history that makes the exotic mode in *Aida*, appearances notwithstanding, far removed from that decadent exoticism which will soon appear in the fin de siècle».

*"O cieli azzurri". Exoticism and dramatic discourse in Aida*, «Cambridge Opera Journal», Vol. 3, No. 1, (Mar., 1991), pp. 49-62, Cambridge University Press, translation by Arthur Groos, [abstract pp. 60-62].

*The selection of writings drawn from the international literature of musicology has been chosen by Simone Caputo e Marco Stacca, La Sapienza University of Rome.*

*Studiare con l'Opera* is a project created with the Didactics Department of the Teatro dell'Opera in Rome.

[La selezione di scritti tratti dalla letteratura musicologica internazionale è stata curata da Simone Caputo e Marco Stacca, Università La Sapienza di Roma.

*Studiare con l'Opera* è un progetto realizzato con il Servizio Didattica del Teatro dell'Opera di Roma.]

TO THE WONDERFUL
CORO:-
MANY THANKS FOR
YOUR POSITIVE ENERGY
AND GREAT WORK!
ENJOY THE SHOW!!
X Stephen

# UNA COSTELLAZIONE DI VOCI

## Intervista ad Andrea Giorgi

*di Clizia Savoia*

Il maestro Andrea Giorgi dirige da dieci anni il Coro del Teatro dell'Opera di Roma, con il quale ha partecipato a prestigiose tournée al Cremlino di Mosca e alla Sidney Opera House con il *Requiem* di Giuseppe Verdi. In passato ha ricoperto lo stesso ruolo presso il Teatro Nazionale di Ankara, il Teatro Verdi di Trieste e presso l'Opéra di Parigi. Inoltre, nel corso degli anni ha collaborato con direttori d'orchestra quali Myung-Whun Chung, Georges Prêtre, Daniel Barenboim. Grazie alla sua esperienza, abbiamo la possibilità di studiare da vicino il lavoro degli artisti del coro e persino la loro personalità.

*Il coro è uno strumento volto a mettere in sintesi, nell'arco di poche ore, la complessità di epoche passate. Come possiamo definire la sua natura, singolare o plurale?*

«Il coro è la voce della collettività che assiste alla vicenda narrata e, di conseguenza, mette in scena l'evoluzione dell'opinione pubblica che commenta e giudica quello che sta succedendo. I fatti e le azioni che coinvolgono i personaggi principali hanno la facoltà di trasformare i toni e gli umori del coro a seconda di quello che succede sulla scena. Nella maggior parte dei casi a costituire il coro è un gruppo di individui che hanno qualcosa in comune, come per esempio il ceto sociale. Alla luce di questa particolarità, il primo passo da compiere nella sua preparazione è capire in che contesto lo inserisce la storia, sia nel tempo che nello spazio, e quali sono le sfumature profonde che deve trasmettere cantando.

*Aida* è l'opera di Giuseppe Verdi che dal punto di vista del coro presenta divisioni maggiormente sfaccettate, che vanno dal popolo ai ministri capitani, dagli schiavi alle sacerdotesse. Il risultato geniale dell'opera è dato da una serie di elementi che cantano ognuno una parte diversa, ma che nel complesso danno vita a una costellazione di voci fuse tra loro. Ecco qual è la particolarità di questa partitura, ecco perché si tratta di un'opera piuttosto intimistica anche nel trionfo, dove tutti cantano insieme».

*Come procede la preparazione del coro?*

«Le opere si studiano in sezioni. Ogni membro del coro si prepara prima singolarmente, poi inizia la lettura insieme ai colleghi al fine di stabilire al meglio i colori vocali, i *pianissimi* e i *forti*. Il colore vocale nell'opera non è mai uniforme, in alcuni punti deve essere soave e in altri violento, virile. Il Direttore del Coro indica agli artisti come modulare la voce a seconda dell'opera e della scena in questione. Il solista sta cantando un suo ruolo, il coro invece deve avere dei colori diversi».

*Qual è l'obiettivo del Direttore del Coro?*

«Ogni corista vive un eterno conflitto. Entra a Teatro anche molto giovane dopo aver vinto un concorso, quindi è già un ottimo cantante e un professionista affermato. Può capitare che, soprattutto all'inizio della carriera, l'istinto lo porti al bisogno di prorompere con la propria voce sui colleghi e a volte anche sui solisti. In fondo, voler dimostrare di essere migliori degli altri è il lato più personale di ogni lavoro, ma in questo caso si tratta di un desi-

derio che può compromettere in maniera considerevole la buona riuscita di uno spettacolo.

Alla luce di questo fatto, l'obiettivo del direttore del coro è la continua ricerca di equilibrio tra le varie voci, anche se riuscire a rendere il suono finale omogeneo e uniforme è sempre molto difficile. Paradossalmente, ogni coro possiede un'anima che collega tra loro i suoi componenti. È composto da personalità con una buona dose d'esperienza alle spalle, artisti in grado di adattarsi alle esigenze di ogni singola situazione, di ogni singola opera. Questa capacità di adattamento, questa forza fondamentale, oltre a essere la chiave di volta del successo, non si perde con l'avanzare delle generazioni, perché i coristi più giovani la apprendono osservando i colleghi più esperti.

Un altro fattore importante è la resa corretta del colore vocale. C'è la sacerdotessa solista che canta a voce quasi spiegata e il coro femminile che l'accompagna e le risponde pianissimo, in un modo incredibilmente soave. Se si canta in un Teatro come quello dell'Opera di Roma, che ha un'ottima acustica, anche la voce più sussurrata riesce a fondersi con quelle più importanti, andando a creare un effetto eccezionale. Il risultato è ancora migliore quando il Direttore d'orchestra e il Direttore del coro lavorano in perfetta simbiosi».

*Tradizione, innovazione e coro. Che rapporto si istaura tra questi tre elementi?*

«Tutto è complesso, la tradizione come l'innovazione, e ogni volta è necessario decentrare gli obiettivi. Faccio questo mestiere da cinquant'anni, ho ascoltato e lavorato su moltissima musica. *Le Grand Macabre*, per esempio, è un'opera basata sulla costruzione di ritmi e gorgheggi, certamente molto lontana dalla tradizione delle opere di repertorio. Ma sarebbe sciocco mettersi a fare una lista delle differenze, stabilire cosa è più o meno bello da ascoltare, cantare o eseguire. La musica è una come la passione che l'accompagna, questo è quello che conta, antica e contemporanea che sia».

*Con quale criterio il coro si posiziona e si muove sul palco?*

«I movimenti del coro sul palco sono tutti calcolati, di spettacolo in spettacolo, sulla base delle indicazioni date dal regista. Al di là di questo fatto, un professionista serio deve essere già personalmente abile a trovare la posizione ottimale da assumere sul palcoscenico.

Il regista si limita a stabilire l'effetto desiderato mentre il coro, dal canto suo, non ha posizioni obbligatorie da rispettare, non è scritto da nessuna parte chi deve stare vicino a chi. Dal punto di vista acustico, tuttavia, gruppi di voci compatte danno vita a suoni più puliti».

*Solista e artista del coro. Cosa non hanno in comune?*

«La prima differenza riguarda il fatto che i solisti interpretano un unico ruolo, mentre un corista canta a nome di un intero gruppo sociale e non possiede una personalità a prescindere da esso. In secondo luogo, fare l'artista del coro è un lavoro terribilmente faticoso. Infatti, i solisti si articolano in più cast, mentre il coro di un teatro è sempre lo stesso, non ha turni. Oggi canta Rossini, domani Mozart, e per fare questo diventa necessaria una forte capacità di controllo della voce, che deve essere in grado di passare da uno stile all'altro nel giro di poche settimane. Adattarsi, appunto.

Per far questo è fondamentale che tra i membri del coro vi sia una comunicazione molto forte, anche non detta, ma sentita, che sia in grado di anticipare le esigenze dell'intero gruppo. La durata delle prove dipende dall'opera, da quante volte è stata fatta, da quanto è lunga, da quanto è presente il coro».

# STUDIARE CON L'OPERA

## Moralità di Aida

*di Daniele Mastrangelo **

È una delle situazioni più note nella storia del teatro musicale e continua ad essere esemplare per il senso delle proporzioni e per la sua continuità drammatica: il sipario è appena calato sull'Atto II, tutti i personaggi principali sono usciti facendosi strada fra popolo, prigionieri e sacerdoti; ancora risuona nella memoria il tema di questi ultimi seguito dalla fanfara di banda, orchestra e trombe 'egizie'. Tutta questa grandiosità persiste nella memoria mentre lo spettatore si trova di fronte ad una scena nuova e antitetica (Atto III): la notte tropicale che gradualmente porta la sua luce di luna nell'orchestra attraverso una semplice nota di *sol* che si rifrange (armonici tremoli e pizzicato degli archi). Sulle rive del Nilo sembrano essersi sgretolati i fragili cardini del tempo: la guerra che impegna gli animi di tutti i personaggi perde la sua immaginata storicità, diventa un simbolo, una condizione esistenziale senza tempo. Sotto lo sguardo vigile e segreto di Ramfis e Amneris (mentre persiste il chiarore notturno grazie a due violini che tengono un *sol* acuto appena udibile) ecco che i flauti introducono il tema di Aida leggerissimo.

Sarebbe bello proprio in questo punto essere del tutto ignari della vicenda per condividere almeno in parte l'attesa di Aida! È un'attesa che ha in sé tormento e lacerazione: emerge l'immagine dei 'cupi vortici' del Nilo dal fondo di violoncelli contrabbassi flauto basso e clarinetto; la romanza che segue è tutta percorsa dal motivo di *"O patria mia mai più ti rivedrò"* e il timbro triste, colmo di nostalgia dell'oboe l'attraversa. Quanto diversa è la percezione e i contenuti che diamo alla parola 'patria' durante l'ascolto di questa romanza rispetto a quelli che ora, incarnati nella figura di Amonasro, re Etiope e padre di Aida, potranno essere associati alla stessa parola!

Radames è ancora lontano come lontani sono i verdi colli etiopi e la felicità. Di fronte a noi ci sono invece le rocce di granito e la luce dello stelle è lì a rischiararne la durezza dei contorni. Il paesaggio si predispone come un luogo metafisico pronto a ospitare quello che è il conflitto e la sorgente drammatica di tante opere di Verdi: il conflitto con l'autorità come figura paterna. Aida ritrova suo padre e non riesce a trattenere la sorpresa. Così la sabbia e le acque del fiume diventano una tela sulla quale in rapida alternanza rispetto allo stesso oggetto e nome 'patria' si dipingono immagini mentali prima di felicità (tutto era cominciato con un 'cantabile, dolcissimo' *"Rivedrai le foreste imbalsamate"*) e ora di morte. 'Flutti di sangue', 'negri vortici', 'terrore' 'stragi' 'morti': anche lo sviluppo musicale del duetto privilegia la dimensione espressiva prendendo forma sulla collera di Amonasro che segue il rifiuto di Aida di ingannare Radames e carpire il segreto percorso del suo esercito. Amonasro giunge al culmine della sua ira: all'evocazione della madre morta di Aida e all'ultima accusa *"Non sei mia figlia/ Dei Faraoni tu sei la schiava!"*.

A questo punto la musica 'cade a terra' ed è il momento della sottomissione, dell'accettazione di un destino: 'trascinandosi a stento ai piedi del padre', Aida implora ancora ma la richiesta di pietà non è che il preludio alla scelta dell'annullamento di sé. Tutto è in *pianissimo* e cupo sulla dominante di re bemolle minore ribattuta.

Allorchè Aida accetta: *"Ancor tua figlia potrai chiamarmi, / della mia patria degna sarò"*, Amonasro intona un tema ascendente che sviluppa quello delle ultime parole della figlia, ma

verso un senso diverso e nuovo, positivo su *"Pensa che un popolo vinto, straziato, / per te soltanto risorger può..."*: è un tema che completa la caratterizzazione del personaggio, distaccandolo dal carattere cupo e crudele. Ora egli prova una soddisfazione non ignara delle ragioni di Aida e quando nuovamente la parola 'pietà' risuona purissima, egli ha di fronte a sé come uno specchio che gli mostra la propria limitatezza e quella del potere che rappresenta.

Le ultime battute del duetto sono il culmine dell'opera, qui le sorti trovano il loro apogeo e da qui cominciano a 'decadere'; preparata da un fremito di violini, la scena è riempita dalla parola 'patria': *"O patria! O patria...quanto mi costi!"*, detta prima in lento *crescendo* e poi in un rapido *morendo* fino alle cinque *p.* (Nella sua fase crescente, quest'arco di gradi congiunti è un simmetrico opposto rispetto alla frase che nell'Atto I, Amneris e poi Tutti rivolgevano a Radames sulle parole *"Ritorna vincitor!"*).

Agli affetti, alla nostalgia subentra ora la Storia che impone un ruolo e un destino; la patria ha assunto le sembianze di monopolio della forza e della violenza, le terre non sono più verdi ma coltivate col sangue. Improvvisamente si dispiega di fronte ad Aida quella consapevolezza tragica in cui l'azione non può più distinguersi dall'errore e "Ad innocente opra non v'è; non resta / Che far torto, o patirlo", se si vuole ricorrere ai versi di uno spirito affine a Verdi quale il Manzoni. La rinuncia di Aida, la sua sottomissione di fronte alla grandezza degli avvenimenti fa sì che ora le sue azioni siano strumento della ragion di Stato (l'inganno di Radames) eccetto una soltanto: la scelta della morte.

Così Aida è anche il personaggio più aristocratico dell'opera:: il più ricco di forza morale. Prima, da schiava, aveva potuto amare e coltivare dentro di sé l'illusione di una vita felice; ora di fronte ai suoi diritti di figlia di Re, rinuncia a tutta la sua libertà. La sua condizione, il suo dramma non ha bisogno di approfondimenti psicologici per esser compreso, tutto è racchiuso nel carattere tragico e paradossale della sua ultima scelta: prigioniera sepolta viva insieme all'uomo che ama. La doppia scena del finale (Atto IV) è perciò il punto più estremo cui Verdi potesse giungere nella condanna del potere politico. Le due scene sono scisse da uno spazio invisibile e insieme incolmabile dove scena e musica formano un vero e proprio chiasmo. Proprio Verdi e non altri ha voluto il piano superiore "splendente d'oro e di luce", quello sotterraneo "cupo con tinte fredde" dove "tele opache" a parapetto "impediranno a qualunque altra luce di illuminare il palco". Nella musica invece è l'inverso: sopra il Coro di Sacerdoti e Sacerdotesse (che riprende quello della seconda scena dell'Atto I) grave e solenne, testimone di una religiosità che si muove tra culto della morte, nullità della vita e ideologia della guerra; in basso «qualche cosa di dolce, di vaporoso, un addio alla vita» (così Verdi al Ghislanzoni) preparato dall'orchestra dove la strumentazione contribuisce a creare una luce diafana, diversa da quella lunare che aveva aperto l'Atto III, una luce che è già oltre la vita.

***

Dal punto di vista dell'interpretazione drammaturgica il tema della ragion di Stato può valere come lente fondamentale per approfondire il carattere dei personaggi. Sebbene la difesa del potere politico e il suo accrescimento costituiscano una sorta di a-priori, di nucleo immutabile di questa ideologia che come tale viene accettato nell'opera, diversa è l'interazione con esso dei singoli caratteri. Si potrebbe costruire un ordine per gradi che muove dalle figure più vicine ad Aida nella 'sintassi' degli affetti per giungere a quelle più lontane e misurarne di

ciascuna i mutamenti. Da quest'ordine si potrebbero poi ricavare importanti conseguenze. La prima è che tutti i personaggi vengono scossi dalla logica del potere, trasformandosi nel corso dell'opera e non concludendo mai in una piena aderenza con esso. Tutti eccetto i sacerdoti, i rappresentanti di un potere che è spirituale e temporale insieme. Non è un caso che Verdi li caratterizza con un tema austero, impositivo, il quale, più che per il suo valore, è importante perché trattato in forma di canone (in particolare: Preludio poi Atto II, scena seconda) e non è certo la prima volta in Verdi che la forma musicale veicoli dei contenuti.

Inoltre la costruzione del ruolo drammatico dei Sacerdoti si deve essenzialmente a Verdi. È Verdi che ha voluto che fossero i sacerdoti e Ranfis, il loro occhio onnipresente, ad aprire il dramma con la scelta di Radames a guida dell'esercito Così nel corso dell'opera, da essi dipende tanto la legittimità del potere politico quanto il suo esercizio, ad esempio nella possibile clemenza verso i prigionieri. Ancora di Verdi soltanto è la responsabilità della prima scena dell'ultimo Atto:

> io avrei un'idea che ella [Ghislanzoni] crederà forse troppo ardita e violenta… Farei ritornare in scena i sacerdoti, ed al vederli, Amneris come una tigre scaglierebbe contro Ramfis parole acerbissime. I sacerdoti si fermerebbero un istante per rispondere; "È traditor! Morrà!"; poi continuerebbero il loro cammino. Amneris rimasta sola, griderebbe in due soli versi o decasillabi o endecasillabi: "Sacerdoti crudeli, inesorabili, siate maledetti in eterno!".

In ultimo si può aggiungere che le intenzioni di Verdi risultano ancora più chiare se si considera il Preludio come una anticipazione nei contenuti della doppia scena finale, infatti il culmine di questo pezzo è raggiunto nella sovrapposizione contrappuntistica di due temi che si scopriranno rispettivamente come quello di Aida e quello dei Sacerdoti, i due poli estremi del dramma che significativamente mai entrano in dialogo, soltanto nella musica 'esistono' e non si 'toccano'.

***

Sono diffusi i giudizi critici che considerano *Aida* chiusa in una sorta di etica astratta dei personaggi; alcuni hanno persino inteso il soggetto esotico delle opere giovanili (si pensi in particolare al *Nabucco*) come più vicino all'Italia e agli italiani mentre quello di *Aida* sarebbe faccenda di Egitto ed egiziani dei tempi antichi. Da qui poi si è andati avanti fino a trovare nell'opera un'affermazione della *Realpolitik*, ma affermazione non austera e, si direbbe, teutonica; piuttosto un'opera in fondo edonistica, uno spettacolo imperialista concepito per distrarre e impressionare un pubblico quasi esclusivamente europeo.

Verdi comincia a scrivere la musica per *Aida* nell'estate del 1870. Poco tempo prima, in Francia un imperatore che certo non si era distinto per umiltà e pacifismo quale Napoleone III pensava bene di ingrandire il suo regno, certo non alla maniera che sarà di Falstaff, ma incrementando la rivalità con la Prussia, ostinatamente teso a limitarne l'influenza sugli Stati tedeschi. Dall'altro lato, in Prussia, mentre si percepiva quell'impedimento, andavano rafforzandosi militarismo e nazionalismo insieme, sotto la figura poco rassicurante di Bismark. Ne seguirono, sia detto in breve, poiché sono fatti noti e non occorre qui ricostruirli, la guerra franco-prussiana, la sconfitta francese a Sedan (settembre 1870), la nascita dell'impero tedesco

e il crollo con la Comune di quello d'oltralpe. L'Italia non poteva essere indifferente a quei fatti, tra l'altro perché la volontà dei democratici di completare l'unificazione nazionale significava guerre col papato e interventi in suo soccorso proprio da parte del re francese e ancora fatiche di mediazione del governo. Il 20 settembre del 1870, finalmente, è la volta dei bersaglieri, di Porta Pia e dell'occupazione dello Stato Pontificio.

A questo punto si può interrompere la serie di eventi, infatti interessano qui soltanto per il modo in cui furono vissuti da Verdi e perché completano l'interpretazione che si può dare di *Aida*. Si può lasciare la parola al compositore traendo qualche citazione dalle lettere che riflettono nell'immediato su questi fatti; al lettore la decisione di stabilire in che misura siano importanti per l'intelligenza dell'opera:

> Io sono rattristato degli avvenimenti della guerra e deploro i mali della Francia, e temo un avvenire terribile per noi [...] e la guerra Europea?... ma la guerra Europea non si eviterà, e se la Francia era salva eravamo salvi anche noi.
>
> (dalla lettera del 13 settembre 1870 al conte Arrivabene)

> Quel disastro della Francia [...] mette a me pure la desolazione in cuore !... È vero che la *blague*, l'impertinenza, la presunzione nei Francesi era, ed è, malgrado tutte le loro miserie, insopportabile: ma infine la Francia ha dato la libertà, e la civiltà al mondo moderno. E s'essa cade, non c'illudiamo, cadranno tutte le nostre libertà, e la nostra civiltà. [...] La guerra Europea non l'eviteremo, e noi saremo divorati. Non sarà domani, ma sarà. [...] L'affare di Roma è un gran fatto ma mi lascia freddo [...] non posso conciliare Parlamento e Collegio dei cardinali, libertà di stampa e Inquisizione, Codice Civile e Sillabo, e perché mi spaventa vedere che il nostro Governo và all'azzardo, e spera... nel tempo. Che domani venga un Papa destro, astuto, un vero furbo, come Roma ne ha avuti tanti, e ci ruinerà. - *Papa e Re d'Italia* non posso vederli insieme nemmeno in questa lettera.
>
> Non ho più carta. Perdonate la *tiritera*. È uno sfogo. Vedo molto nero; eppure non v'ho detto la metà del male che penso e temo.
>
> (dalla lettera del 30 settembre 1870 alla contessa Maffei)

* *Corso di Laurea in Musicologia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza - Università di Roma, prof. Antonio Rostagno*

*Studiare con l'Opera* è un progetto realizzato con il Servizio Didattica del Teatro dell'Opera di Roma

# *AIDA* IN BREVE

*a cura di Gianni Ruffin*

Se non si enumerano il rifacimento di *Simon Boccanegra* e la versione italiana di *Don Carlo*, nella cronologia delle opere verdiane *Aida* occupa il terzultimo posto. Presentata il 24 dicembre 1871 al Teatro dell'Opera del Cairo, a lungo essa parve perfino l'ultima fatica operistica del Maestro, come egli stesso in più occasioni diede ad intendere. Più d'un quindicennio sarebbe dovuto del resto trascorrere prima che Verdi licenziasse la partitura di *Otello* (1887) mentre sul piano artistico e su quello politico dagli anni '70-'80 un'intera epoca parve conclusa.

Per più ragioni quella del libretto di *Aida* fu una scelta non puramente artistica, sopraggiunta al termine d'una lunga fase d'incertezza sul da farsi: il soggetto venne accettato da Verdi a seguito di numerose profferte provenienti dal Kedivè d'Egitto, in vista dell'inaugurazione del canale di Suez, di fronte alle quali pare che decisiva per sciogliere gli indugi sia stata l'ipotesi d'un affidamento dell'incarico a Wagner. Oltre a varî diritti minori, a Verdi furono riconosciute primarie opzioni artistiche (avrebbe fatto fare il libretto a propria discrezione e scelto personalmente il direttore della *prima*) insieme al lauto onorario di centocinquantamila franchi, quattro volte quello ottenuto a Parigi per il *Don Carlos*. Principale intermediario nelle complesse trattative fu proprio uno dei due librettisti del *Don Carlos*, Camille Du Locle, già in contatto con l'egittologo Auguste Mariette, cui il Kedivè aveva affidato la gestione del progetto-*Aida*. Sulla falsariga del soggetto delineato da Mariette, Du Locle stese di fatto l'intero piano dell'opera; Antonio Ghislanzoni, sovente accreditato come l'autore del libretto, ne sarebbe stato solo il versificatore.

L'esperienza artistica di Du Locle e la grandiosa circostanza giovano alla comprensione d'un capolavoro strettamente imparentato al paradigma del Grand-Opéra parigino, del quale *Aida* riproduce luoghi codificati come lo stretto intreccio fra vicenda personale e conflitto politico, foriero del ricorso alle celeberrime scene di massa. Tuttavia, vista più da vicino, dallo spettacolo parigino per eccellenza *Aida* si differenzia per motivi non secondari: in concordanza con la poetica condensata nel motto di Verdi «inventare il vero» (poetica manzoniana, si direbbe), generica è l'ambientazione storica, cui fanno perfettamente gioco trombe di scena ispirate a modelli non egizi ma romani, così come melodie esotiche inventate di sana pianta. Legato alla tradizione del melodramma italiano, Verdi appare più votato all'indagine dell'individuo che a una drammaturgia "politica", con soggetti di massa, cosicché l'ambientazione "storica" e "pubblica" non risulta centrale né esclusiva. L'organicità di *Aida* attesta poi un superamento del Grand-Opéra sul suo stesso terreno: nonostante le cospicue dimensioni, Verdi non vi rinnega affatto la propria fondamentale istanza del ritmo drammatico, implicante la necessità drammaturgica di ogni dettaglio, col risultato che *Aida* è il solo Grand-Opéra cui non si possa tagliare una sola battuta, nemmeno dal balletto.

Capolavoro dal significato storico complesso, in una sorta di compendio d'un'intera epoca *Aida* riunisce tratti retrospettivi come il singolare arcaismo della struttura drammatica, imperniata su uno schema triangolare (Radamès-Aida-Amneris) che richiama addirittura l'*Idomeneo* mozartiano. Vi è chi l'ha identificata come l'opera "perfetta" di Verdi e perciò un po' "fredda"; si condivida o meno questo giudizio, certo non è casuale che nelle lettere del periodo egli

esprima alcune tra le più chiare formulazioni della sua poetica, preziosissime per la musicologia che vi ha fatto riferimento nel tentativo di spiegarne a ritroso l'intera personalità artistica. A Ghislanzoni Verdi imputa ad esempio la mancanza della «*parola scenica*»: concetto cardinale per la sua concezione del rapporto testo/musica, basilare per una poetica che persegue schiettezza di sentimenti e nettezza di contorni drammatici. Ancora a Ghislanzoni è diretta la dichiarazione capitale per la comprensione d'un'arte che si vuole irriducibilmente autonoma: «per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica» (com'è noto Verdi rinnegava la qualifica di musicista, contrapponendovi quella di artista teatrale). Al lavoro su *Aida* egli si erge a difensore della tradizione, schierandosi contro quel facile conformismo che si cela nel presunto anticonformismo di certa pretesa "modernità": «in questo momento è venuto di moda di gridare e non volere le cabalette. È un errore uguale a quello di una volta, che non si voleva altro che cabalette. Si grida tanto contro il convenzionalismo e se ne abbandona uno per abbracciarne un altro! Oh! i gran pecoroni!!».

Questo capolavoro chiude un periodo non solo per Verdi, ma per l'età dell'oro del melodramma ottocentesco italiano: stagione (aperta da un'opera come *Semiramide* di Rossini che con *Aida* reca più d'un'assonanza) definita da convenzioni e riferimenti condivisi non solo fra gli artisti ma anche fra questi ed il pubblico. Sotto il suo segno si chiude dunque un capitolo storico anche nel rapporto fra opera (artefice) e pubblico, in seguito destinato - nonostante talune vistose eccezioni (prima fra tutte quella di Puccini) - alla problematicità tuttora perdurante. In questo senso, insieme ampio e specifico, l'opera italiana "muore" con *Aida*, e muore proprio in concomitanza con l'affermazione politica dell'unità d'Italia… Diffusa è l'idea che l'arte rifletta i coevi mutamenti sociali: può essere questo un motivo di riflessione che spinga ad avvicinare *Aida* con senso problematico e consapevolezza superiori rispetto a quanto implica quella sorta d'intrattenimento circense cui oggi è perlopiù degradata.

# ARGOMENTO

**Atto Primo**. *Scena prima. Sala nel palazzo del Re a Menfi.* Ramfis, gran sacerdote, annuncia al giovane Radamès, capitano delle Guardie, l'imminente invasione della Valle del Nilo da parte degli Etiopi e rivela inoltre che la dea Iside ha già indicato il nome del guerriero che guiderà l'esercito contro gli invasori. Rimasto solo, Radamès spera in cuor suo di essere il prescelto e di coprirsi di gloria per apparire ancora più valoroso agli occhi di Aida, la schiava etiope che egli ama in segreto. Sopraggiunge Amneris, la figlia del Faraone, anch'essa innamorata del giovane, seguita proprio da Aida. Il turbamento di Radamès non sfugge alla principessa che riesce comunque a nascondere la propria gelosia e rivolge parole di amicizia nei confronti di Aida, giurando però tra sé di vendicarsi. Entra il Re con tutta la corte per ascoltare le notizie portate da un messaggero: le armate etiopi guidate dal re Amonasro sono in marcia verso Tebe. Il Re allora proclama ufficialmente Radamès comandante dell'esercito, tra l'esultanza generale. Sola, Aida si dispera; in realtà la giovane è figlia di Amonasro e piange combattuta tra l'amore che sente verso Radamès e il sentimento che la lega al padre e al proprio popolo.

*Scena seconda. Interno del tempio di Vulcano.* Nel corso di una grandiosa cerimonia, tra inni e danze rituali, Ramfis consegna a Radamès la spada sacra e lo consacra condottiero dell'esercito egizio.

**Atto Secondo.** *Scena prima. Una sala dell'appartamento di Amneris.* Circondata dalle sue schiave, la principessa si prepara a festeggiare il ritorno di Radamès vittorioso; scorge fra le ancelle Aida, pallida e affranta, e finge comprensione per il dolore di lei. Rimaste sole, Amneris cerca di carpirne i sentimenti e dice alla giovane che Radamès è caduto in battaglia per mano etiope. L'angosciata reazione di Aida non lascia più alcun dubbio ad Amneris che si proclama sua rivale, lei Figlia dei Faraoni, deridendola. Aida ha un moto d'orgoglio e sta per rivelare di essere anch'essa pari in tutto e per tutto ad Amneris ma si trattiene e ne implora il perdono. La principessa giura vendetta.

*Scena seconda. Presso una porta della città di Tebe.* Una gran folla si è radunata per assistere al corteo. Radamès rientra vincitore alla testa delle sue truppe e viene incoronato da Amneris. Come parte del trionfo, oltre a carri da guerra, insegne, vasi sacri e tesori conquistati ai vinti, sfila anche un gruppo di prigionieri, fra i quali vi è Amonasro. Aida lo riconosce ma questi le impone di non rivelare che egli è in realtà il re degli Etiopi. Amonasro implora la grazia per i prigionieri. I sacerdoti si oppongono ma Radamès la ottiene comunque chiedendola come premio per la propria vittoria. Ramfis chiede e si assicura allora che Amonasro sia tenuto prigioniero come garanzia. Il Re concede a Radamès la mano della principessa, nominandolo suo successore al trono. Mentre Amneris gioisce e Amonasro medita vendetta, Aida e Radamès piangono il proprio destino.

**Atto Terzo.** *Scena prima. Le rive del Nilo.* Ramfis conduce Amneris al tempio di Iside per pregare in vista delle sue nozze imminenti. Giunge Aida, in attesa di Radamès; sola, la giovane è vinta dalla malinconia per la patria ormai perduta quando è raggiunta da Amonasro, al quale non è sfuggito il sentimento che lega la figlia al condottiero egizio. Richiamandola al senso dell'onore e di fedeltà alla patria, Amonasro convince Aida a farsi confidare dall'amato i piani di battaglia dell'esercito. All'arrivo di Radamès, il re si nasconde fra i palmizi per spiare il colloquio. Sicuro di poter vincere ancora gli Etiopi, il giovane spera di poter rivelare al Re la verità sui propri sentimenti e che questi gli conceda di poter sposare Aida. Ma la fanciulla lo convince invece a fuggire insieme e fa in modo che Radamès, quasi senza rendersene conto, le sveli il percorso che seguiranno le milizie egizie. Amonasro non può trattenersi dall'esultare alla notizia, svelando così la propria identità all'incredulo Radamès. Escono allora dal tempio Amneris e i sacerdoti; Amonasro si avventa con un pugnale contro la principessa ma Radamès le fa scudo con il proprio corpo mentre Aida e il padre fuggono. Il giovane si consegna a Ramfis per essere giudicato come traditore.

**Atto Quarto.** *Scena prima. Sala del palazzo del Re.* Ancora innamorata, Amneris si reca alla prigione di Radamès e gli offre di intercedere presso il Re a patto che rinunci ad Aida, fuggita dopo l'ultima sconfitta etiope nella quale ha perso la vita Amonasro. Ma il giovane orgogliosamente rifiuta l'offerta della principessa e viene scortato dalle guardie nella cella sotterranea per essere sottoposto a giudizio. Ramfis e i sacerdoti intimano tre volte a Radamès di discolparsi dalle accuse che gli vengono rivolte ma questi rimane ostinatamente in silenzio e infine lo condannano ad essere sepolto vivo nei sotterranei del tempio. Amneris implora inutilmente pietà per l'amato.

*Scena seconda. Al piano superiore, l'interno del tempio di Vulcano; sotto il sotterraneo.* Nella cripta, Radamès vede chiudersi su di sé la botola e rivolge i suoi pensieri ad Aida quando inaspettatamente questa gli appare. La giovane si è nascosta lì per poter morire accanto all'amato. Mentre i due amanti attendono serenamente la morte, nel tempio di Vulcano Amneris piange disperata e prega per la pace eterna dell'uomo che ama.

# SYNOPSIS

**Act One.** *Scene one. A room in the King's palace at Menfis.* The High Priest, Ramfis, informs the young Radamès, Captain of the Guards, that the advancing Ethiopian army are threatening the Nile valley and tells him that the goddess Isis has just informed him of who will lead the battle against the invaders. When alone Radamès hopes with all his heart that he has been chosen so as to seem more worthy to Aida, the Ethiopian slave that he is secretly in love with. Amneris enters, the Pharaoh's daughter, who is in fact in love with Radamès, followed by Aida. Guessing Radamès' love for Aida the princess who however manages to hide her jealousy says kind words of friendship about Aida while all the time swearing to get revenge. The Pharaoh enters with all the court to listen to the news brought by messenger: the Ethiopians armies lead by King Amonasro are marching towards the city of Thebes. The Pharaoh officially announces Radamès as commander. Alone, Aida is in turmoil as in reality the young woman is King Amonasro's daughter she feels beaten and starts crying as she is torn between her love for Radamès and sentiment for her father and her people.

*Scene two. Interior of the temple of Vulcan.* In the midst of a grand ceremony between psalms and ritual dances, Ramfis hands over the sacred sword to Radamès making him leader of the Egyptian army.

**Act Two.** *Scene one. A room in the apartments of Amneris.* Surrounded by her slaves the princess prepares to celebrate Radamès victorious return; catching sight of a pale and distraught Aida through the crowd, and pretends to understand her worries. When the two women are alone Amneris tries to understand the slave's feelings and in doing so says that the young Radamès has lost his life in the battle with the Ethipians. Aida's reaction leaves Amneris without any doubt about her feelings and makes fun of her. Aida suddenly pulls herself together remembering who she really is, in doing so almost revealing her true identity but instead implores forgiveness while swearing revenge.

*Scene two. At the entrance to the city of Thebes.* A large crowd has gathered to watch the procession. Radamès returns triumphant at the head of his troops and is crowned by Amneris herself. As part of the triumphal march other than war chariots, banners, sacred vases and other spoil taken as trophies of victory, also a group of slaves are paraded including the Ethiopian King. Aida recognises her father, but he begs her not to reveal who he really is. Amonasro asks the king to spare the prisoners lives. The priests demand death for all Ethiopians however Radamès opposes managing to keep them alive as a symbol of his victory. Ramfis manages to keep Amonasro a prisoner as guarantee. The King gives Amneris' hand in marriage to Radamès nominating him next in line to the thrown. While Amneris is joyful, Amonasro is thinking about getting revenge, Radamès and Aida are choked back by grief at their destiny.

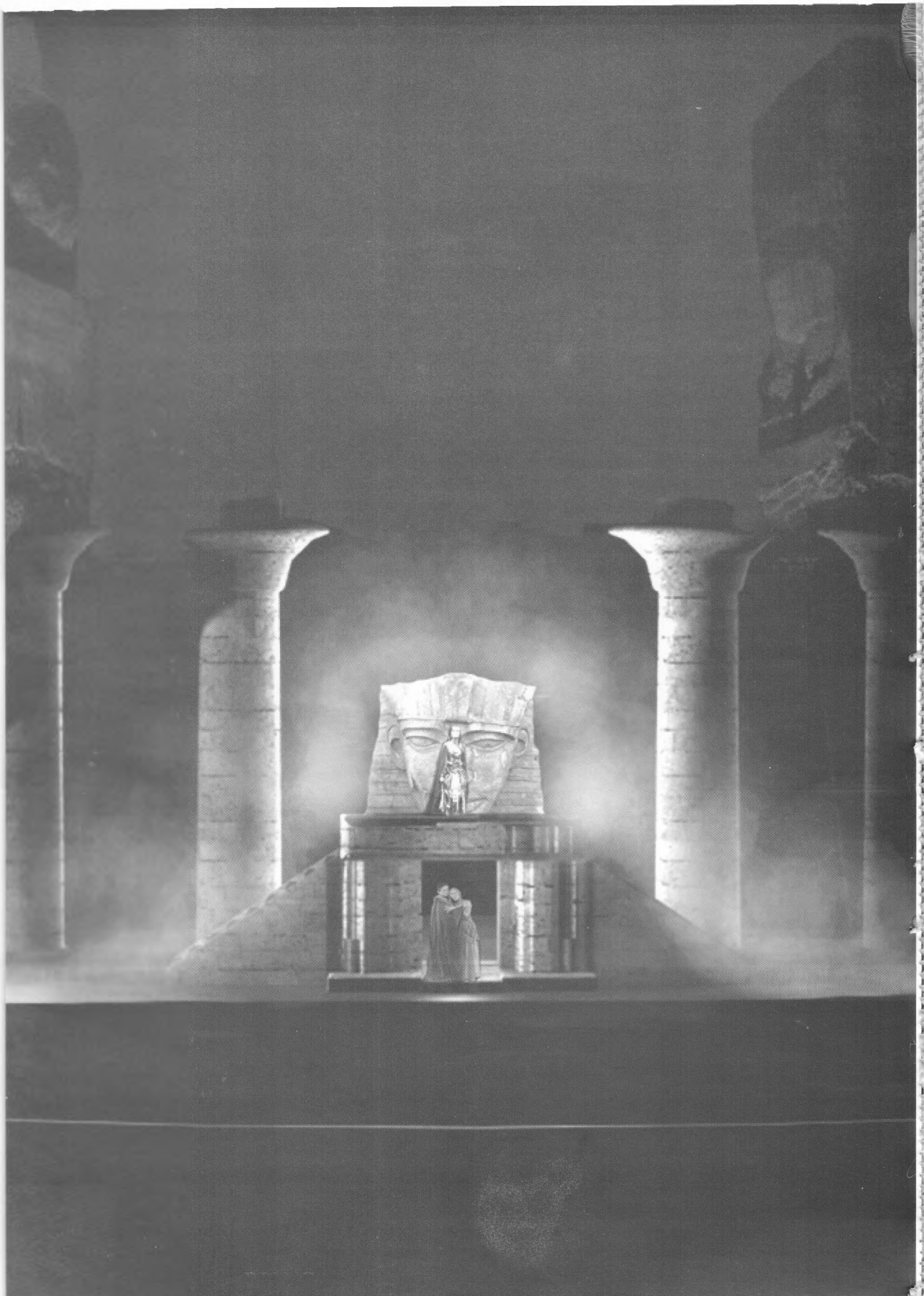
Erik Satie

**Act Three.** *Scene one. The banks of the Nile.* The wedding is approaching and so Ramfis takes Amneris to the temple of Isis to pray. Aida goes to the temple and whilst waiting alone for Radamès full of gloom for her motherland which has now been lost is met by Amonasro who has realized her feelings for the Egyptian leader. Calling on her sense of duty for her homeland Amonasro convinces her to get her loved one to reveal the forthcoming battle plans. On Radamès arrival the King hides himself so as to spy on the meeting. Sure that he could defeat the Ethiopians again, Radamès hopes to use this eventual defeat in order to reveal his true affection for Aida to the King and thus be able to marry her. Aida instead manages to convince him that they would do better to flee does so in such a way that Radamès hardly realizes what is happening and so reveals which route the Egyptian army will use. Amonasro who has overheard their conversation, comes out from his hiding-place, to Radamès great disbelief, declaring that he will cross that path with his army. Amneris and the priests leave the temple; Amonasro goes to beat the princess, but she is protected by Radamès own body while Aida and her father escape. The horrified youth gives himself up to Ramfis to be tried as traitor.

**Act Four.** *Scene one. A room in the King's palace.* Amneris, who is still in love with Radamès, goes to his cell promising to intervene in getting him pardoned if he gives up Aida, who has escaped after the latest defeat in which Amonasro has lost his life. However the youth proudly refuses the princess's offer and is thus escorted to an underground cell until sentenced. Ramfis and the priests implore him three times to plead not guilty of the accusations that he is accused of but he remains obstinately silent and in the end is condemned to be buried alive in the underground vaults of the temple. Amneris begs pity for her loved one but her efforts go in vain.

*Scene two. Above floor, Temple of Vulcan interior; Crypt.* When the stone has been sealed the condemned man's thoughts are with Aida when unexpectedly she appears. The young woman has hidden herself there so as to die with her loved one. Meanwhile in the Temple above Amneris is weeping in despair and praying eternal peace for the man she loves.

Translated by Paul Glyndwr Jones



TEATRO DELL'OPERA
DI ROMA

# Aida

Opera in quattro atti

Libretto di **Antonio Ghislanzoni**

Musica di **Giuseppe Verdi**

PERSONAGGI

**Il Re** (basso)
**Amneris,** sua figlia (mezzosoprano)
**Aida,** schiava etiope (soprano)
**Radamès,** capitano delle guardie (tenore)
**Ramfis,** capo dei sacerdoti (basso)
**Amonasro,** Re d'Etiopia e padre d'Aida (baritono)
**Un messaggero,** (tenore)

*L'azione ha luogo a Menfi e a Tebe all'epoca della potenza dei Faraoni.*

# Libretto e guida all'opera *a cura di Federico Vizzaccaro*

**Preludio**
Il preludio inizia in *pianissimo*, con i violini primi in sordina che presentano subito uno dei temi musicali ricorrenti nel corso dell'opera, collegato al personaggio di Aida. Il secondo tema del preludio, invece, dall'andamento discendente, ha un carattere più cupo, ed è connesso alla figura dei sacerdoti; anch'esso sarà riproposto, pur se con diverse varianti, in vari momenti dell'opera.

**[Preludio]**

## Atto I

### *Scena I*

*Sala nel palazzo del Re a Menfi. A destra e a sinistra una colonnata con statue e arbusti in fiore. Grande porta nel fondo, da cui si scorgono i templi, i palazzi di Menfi e le Piramidi. Radamès e Ramfis in scena, conversando fra loro.*

**Ramfis**
Sì: corre voce che l'Etiope ardisca
Sfidarci ancora, e del Nilo la valle
E Tebe minacciar. Fra breve un m esso
Recherà il ver.

**Radamès**
La sacra
Iside consultasti?

**Ramfis**
Ella ha nomato
Dell'Egizie falangi
Il condottier supremo.

**Radamès**
Oh, lui felice!

**Ramfis**
*(con intenzione, fissando Radamès)*
Giovane e prode è desso. Ora del Nume
Reco i decreti al Re.
*(esce)*

**Radamès**
Se quel guerrier
Io fossi! se il mio sogno
S'avverasse!... Un esercito di prodi
Da me guidato... e la vittoria... e il plauso
Di Menfi tutta! E a te, mia dolce Aida,
Tornar di lauri cinto...
Dirti: per te ho pugnato, per te ho vinto!
Celeste Aida, forma divina.
Mistico serto di luce e fior,

**"Celeste Aida"**
Dopo un breve recitativo in cui, al suono delle fanfare, Radamès esprime il desiderio di poter guidare l'esercito contro gli Etiopi, una nota tenuta ai violini in sordina introduce la celebre romanza "*Celeste Aida*": Radamès manifesta i suoi sentimenti per Aida, alla quale vorrebbe restituire la patria libera. La strumentazione è allo stesso tempo semplice ed efficace; nel secondo episodio della romanza, in tonalità minore, l'oboe e il fagotto sembrano accentuare lo stato d'animo di tristezza per l'esilio di Aida. Nella ripresa, invece, si aggiungono i violini con accordi staccati, mentre la parte vocale è rafforzata da clarinetto, fagotto e violoncelli.

Del mio pensiero tu sei regina,
Tu di mia vita sei lo splendor.
Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
Le dolci brezze del patrio suol;
Un regal serto sul crin posarti,
Ergerti un trono vicino al sol.
Celeste Aida, forma divina,
Mistico raggio di luce e fior, ecc.
*(sulle ultime battute entra in scena Amneris)*

**Amneris**
Quale insolita fiamma
Nel tuo sguardo! Di quale
Nobil fierezza ti balena il volto!
Degna d'invidia, oh! quanto
Saria la donna il cui bramato aspetto
Tanta luce di gaudio in te destasse!

**Radamès**
D'un sogno avventuroso
Si beava il mio cuore. Oggi, la Diva
Profferse il nome del guerrier che al campo
Le schiere egizie condurrà... Ah! s'io fossi
A tal onor prescelto.

**Amneris**
Né un altro sogno mai
Più gentil... più soave
Al core ti parlò?... Non hai tu in Menfi
Desiderii... speranze?...

**Radamès**
Io!
*(da sé)*
(Quale inchiesta!)
(Forse... l'arcano amore
Scoprì che m'arde in core...)

**Amneris**
*(da sé)*
(Oh! guai se un altro amore
Ardessa a lui nel core!)

**Radamès**
(Della sua schiava il nome
Mi lesse nel pensier!)

**"Quale insolita fiamma"**
L'ingresso della figlia del faraone è introdotto da una melodia elegante e di ampio respiro, affidata ai violini: questo tema strumentale la accompagnerà in diverse apparizioni, ma soltanto qui è enunciato per intero. Su questo tema si stagliano le parole di Amneris, subito curiosa di conoscere il motivo per cui Radamès appare eccitato: in lei vi è già il sospetto che sia innamorato di un'altra donna. Nel dialogo seguente tra Amneris e Radamès, la principessa rimane impassibile, mostrando la sua abilità nell'ottenere informazioni, mentre è l'orchestra ad esprimere i suoi veri sentimenti. Alla risposta evasiva di Radamès dinnanzi ai dubbi che esso possa amare qualcun'altra ("*Io!... Quale inchiesta!*") scaturisce un nuovo motivo - *Allegro agitato* - che Verdi stesso indicò rappresentare "la gelosia di Amneris".

**Amneris**
(Guai se il mio sguardo penetra
Questo fatal mister!)
Guai se il mio sguardo, ecc.

**Radamès**
(Forse mi lesse nel pensier!)
*(vedendo Aida che entra)*
Dessa!

**Amneris**
(Ei si turba... e quale
Sguardo rivolse a lei!
Aida!... A me rivale
Forse saria costei?)
*(volgendosi ad Aida)*
Vieni, o diletta, appressati...
Schiava non sei né ancella,
Qui, dove in dolce fascino
Io ti chiamai sorella...
Piangi? Delle tue lacrime
Svela il segreto a me.

**Aida**
Ohimè! di guerra fremere
L'atroce grido io sento...
Per l'infelice patria,
Per me... per voi pavento.
*(abbassa gli occhi e cerca di dissimulare il proprio turbamento)*

**Amneris**
Favelli il ver? Né s'agita
Più grave cura in te?
*(fra sé, guardando Aida)*
(Trema, o rea schiava!)

**Radamès**
*(fra sé, guardando Amneris)*
(Nel volto a lei balena...)

**Amneris**
(Ah! Trema, rea schiava, trema!)

**Radamès**
(Lo sdegno ed il sospetto...)

**"Vieni, o diletta, appressati"**
Non appena entra in scena Aida (introdotta dal primo tema ascoltato nel preludio), i sospetti della principessa cadono su di lei; l'atmosfera agitata creata dall'orchestra si placa quando la regina si rivolge con falsa tenerezza ad Aida chiamandola "sorella", per indagare il motivo della sua tristezza. Ella diffida della risposta di Aida, e quando "abbassa gli occhi e cerca di dissimulare il proprio turbamento", Amneris irrompe con il verso "*Trema, o rea schiava*", cantato 'a parte' su un'idea tematica già enunciata in precedenza da Radamès. Quando Aida, che non era ancora intervenuta nel dialogo, confessa - anch'essa 'a parte'- il suo segreto amore ("*Ah! No, sull'afflitta patria*"), il terzetto si completa. Lo sviluppo di quest'ultimo è concentrato sul contrasto di andamento ritmico tra la melodia più lirica e distesa del soprano ed i movimenti rapidi e concisi di Radamès e Ramfis, punteggiati dalle terzine dei timpani (figure che rappresentano già un presagio di morte).

**Amneris**
(Ch'io nel tuo cor discenda!)

**Radamès**
(Guai se l'arcano affetto
A noi leggesse in core!)

**Amneris**
(Trema che il ver m'apprenda
Quel pianto e quel rossor!)

**Radamès**
(Guai se leggesse in cor!)

**Aida**
*(da sé)*
(Ah! no, sulla mia patria
Non geme il cor soltanto;
Quello ch'io verso è pianto
Di sverturato amor!)

**Radamès**
(Nel volto a lei balena
Lo sdegno ed il sospetto.
Guai se l'arcano affetto
A noi leggesse in cor!)

**Amneris**
(Rea schiava, trema!
Ch'io nel tuo cor discenda!
Ah! trema che il ver m'apprenda
Quel pianto e quel rossor!)
*(il Re, preceduto dalle sue Guardie e seguite da Ramfis, dai Ministri, Sacerdoti, Capitani ecc. Un Uffiziale a Palazzo, indi un Messaggero)*

**Il Re**
Alta cagion v'aduna,
O fidi Egizi, al vostro Re d'intorno.
Dai confin d'Etiopia un Messaggero
Dianzi giungea; gravi novelle ei reca.
Vi piaccia udirlo...
*(ad un Uffiziale)*
Il Messagger s'avanzi!

**"Alta cagion vi aduna"**
Fanfare di ottoni introducono il faraone con tutto il suo seguito. La Nazione è in pericolo: il messaggero annuncia l'invasione degli Etiopi, guidati da un grande guerriero, Amonasro. La reazione del faraone e di tutti gli Egizi è severa ed inesorabile. L'orchestra in *crescendo* sottolinea il grido di "guerra!", e può placarsi solo alle parole del faraone che svela il nome di colui il quale condurrà l'esercito egiziano: Radamès. Tutti si uniscono all'inno di battaglia guidato dallo stesso faraone ("*Su! Del Nilo al sacro lido!*"), mentre Aida sembra confusa ("*Per chi piango?*"). In seguito all'intervento di Amneris che consegna il "vessillo glorioso" al nuovo condottiero, l'orchestra esplode sulla ripresa dell'inno che si risolve, tra grida di "guerra", con il verso chiave affidato prima alla figlia del faraone e subito ripetuto da tutti, mentre l'orchestra si arresta: "*Va, Radamès, ritorna vincitor*".

**Messaggero**
Il sacro suolo dell'Egitto è invaso
Dai barbari Etiopi… I nostri campi
Fur devastati... arse le messi... e baldi
Della facil vittoria, i predatori
Già marciano su Tebe!

**Radamès, Il Re, Ramfis, Sacerdoti, Ministri, Capitani**
Ed osan tanto!

**Messaggero**
Un guerriero indomabile, feroce,
Li conduce: Amonasro.

**Radamès, Il Re, Ramfis, Sacerdoti, Ministri, Capitani**
Il Re!

**Aida**
*(a parte)*
(Mio padre!)

**Messaggero**
Già Tebe è in armi e dalle cento porte
Sul barbaro invasore
Prorompera, guerra recando e morte.

**Il Re**
Sì: guerra e morte il nostro grido sia!

**Ramfis**
Guerra!

**Ramfis, Radamès, Sacerdoti, Ministri, Capitani**
Guerra! Guerra! Tremenda, inesorata!

**Il Re**
*(accostandosi a Radamès)*
Iside venerata
Di nostre schiere invitte
Già designava il condottier supremo:
Radamès!

**Aida, Amneris, Ministri, Capitani**
Radamès!

**Radamès**
Ah! Sien grazie ai Numi!
Son paghi i voti miei!

**Amneris**
(Ei duce!)

**Aida**
(Io tremo!)

**Ministri, Capitani**
Radamès! Radamès! Radamès! Radamès!

**Il Re**
Or di Vulcano al tempio
Muovi, o guerrier. Le sacre
Armi ti cingi e alla vittoria vola.
Su! del Nilo al sacro lido
Accorrete, Egizi eroi;
D'ogni cor prorompa il grido:
Guerra e morte, morte allo stranier!

**Ramfis**
Gloria ai Numi! Ognun rammenti
Ch'essi reggono gli eventi,
Che in poter de' Numi solo
Stan le sorti del guerrier,
Ognun rammenti
Che in poter dei Numi, de' Numi solo
Stan le sorti del guerrier!

**Ministri, Capitani**
Su! del Nilo al sacro lido
Sien barriera i nostri petti;
Non echeggi che un sol grido:
Guerra, guerra e morte allo stranier!

**Il Re**
Su! su! del Nilo al sacro lido
Accorrete, Egizi eroi.
Da ogni cor prorompa un grido:
Guerra e morte allo stranier!

**Aida**
(Per chi piango? Per chi prego?
Qual poter m'avvince a lui!
Deggio amarlo ed è costui
Un nemico, uno stranier!)

**Radamès**
Sacro fremito di gloria
Tutta l'anima m'investe.
Su! corriamo alla vittoria!
Guerra e morte allo stranier!

**Amneris**
*(consegnando una bandiera a Radamès)*
Di mia man ricevi, o duce,
Il vessillo glorioso;
Ti sia guida, ti sia luce
Della gloria sul sentier.

**Il Re**
Su! del Nilo al sacro lido,
Accorrete, Egizii eroi; ecc.

**Ramfis, Sacerdoti**
Gloria ai Numi! Ognun rammenti, ecc.

**Ministri, Capitani**
Su! del Nilo al sacro lido
Sien barriera i nostri petti, ecc.

**Radamès e Messaggero**
Su! corriamo, su!
Corriamo alla vittoria!

**Amneris**
Ti sia guida, ti sia luce
Della gloria sul sentier.

**Aida**
(Per chi piango? Per chi prego?)

**Il Re e Ramfis**
Guerra!

**Sacerdoti, Ministri, Capitani**
Guerra! Guerra! Guerra!

**Aida**
(Deggio amarlo, e veggo in lui
Un nemico, uno stranier!)

**Tutti gli altri**
Guerra! Guerra! Stermino all'invasor!

**Amneris**
(a Radamès)
Ritorna vincitor!

**Tutti**
Ritorna vincitor!
*(escono tutti, meno Aida)*

**Aida**
Ritorna vincitor!... E dal mio labbro
Uscì l'empia parola! Vincitor
Del padre mio... di lui che impugna l'armi
Per me... per ridonarmi
Una patria, una reggia, e il nome illustre
Che qui celar m'è forza! Vincitor
De' miei fratelli... ond'io lo vegga, tinto
Del sangue amato, trionfar nel plauso
Dell'Egizie coorti!... E dietro il carro,
Un Re... mio padre... di catene avvinto!...
L'insana parola,
O Numi, sperdete!
Al seno d'un padre
La figlia rendete;
Struggete le squadre
Dei nostri oppressor! Ah!
Sventurata! che dissi?... e l'amor mio?...
Dunque scordar poss'io
Questo fervido amore che, oppressa e schiava,
Come raggio di sol qui mi beava?
Imprecherò la morte
A Radamès... a lui ch'amo pur tanto?
Ah! non fu in terra mai
Da più crudeli angosce un core affranto!
I sacri nomi di padre, d'amante
Né profferir poss'io, né ricordar
Per l'un... per l'altro... confusa... tremante...
Io piangere vorrei... vorrei pregar.
Ma la mia prece in bestemmia si muta...
Delitto è il pianto a me colpa il sospir...
In notte cupa la mente è perduta
E nell'ansia crudel vorrei morir.
Numi, pietà del mio soffrir!
Speme non v'ha pel mio dolor...
Amor fatal, tremendo amor,
Spezzami il cor, fammi morir!
Numi, pietà del mio soffrir! ecc.
*(esce)*

**"Ritorna vincitor!... E dal mio labbro"**
Lo stesso verso appena pronunciato da Amneris e dal coro, ripetuto ora su un accordo diminuito da Aida (rimasta sola sul palco), ha tutto un altro significato. Ella manifesta il forte conflitto psicologico tra amore e patriottismo, mentre una breve figura cromatica di oboe, fagotto e violoncelli, ripetuta tre volte ascendendo per semitono, è già presagio di un futuro senza speranze. Sulle immagini di Radamès "*tinto del sangue amato*" e del padre "*di catene avvinto*", il rimorso e l'amore per la patria hanno il sopravvento: nella sezione "più mosso" della scena, su un'atmosfera cupa in cui la linea vocale è rafforzata da strumenti che si muovono nel registro grave, Aida auspica la sconfitta dell'esercito oppressore. Ma il sentimento per Radamès prende di nuovo il sopravvento, mentre il clarinetto, su un tremolo di violoncelli, ripropone il tema di Aida, al quale, questa volta, si aggiungono anche i versi cantati ("*E l'amor mio?*").

**"Numi pietà"**
La prima scena si conclude con il cantabile "*Numi pietà*", momento di intenso lirismo nel quale attraverso una melodia delicata, accompagnata dai soli archi in tremolo, è espressa tutta la fragilità e la sensibilità della protagonista.

## *Scena II*

*Interno del tempio di Vulcano a Menfi. Una luce misteriosa scende dall'alto. Una lunga fila di colonne, l'una all'altra addossate, si perde fra le tenebre. Statue di varie Divinità. Nel mezzo della scena, sovra un palco coperto da tappeti, sorge l'altare sormontato da emblemi sacri. Dai tripodi d'oro s'innalza il fumo degli incensi.*
*Ramfis ai piedi dell'altare.*

**Sacerdotessa**
*(nell'interno)*
Possente, possente Fthà, del mondo
Spirito animator, ah!

**Sacerdotessa, Sacerdotesse**
*(nell'interno)*
Noi t'invochiamo!

**Ramfis, Sacerdoti**
Tu che dal nulla hai tratto
L'onde, la terra, il ciel.
Noi t'invochiamo!

**Sacerdotessa**
Immenso, immenso Fthà, del mondo
Spirito fecondator, ah!

**Sacerdotesse**
Noi t'invochiamo!

**Ramfis, Sacerdoti**
Nume che del tuo spirito
Sei figlio e genitor,
Noi t'invochiamo!

**Sacerdotessa**
Fuoco increato, eterno.
Onde ebbe luce il sol, ah!

**Sacerdotessa, Sacerdotesse**
Noi t'invochiamo!

**Ramfis, Sacerdoti**
Vita dell'universo,
Mito d'eterno amor,
Noi t'invochiam!

**"Immenso Fthà"**
Il canto mistico delle sacerdotesse, accompagnate dalle arpe lontane, apre la scena definita dallo stesso Verdi "Gran scena della Consacrazione", nella quale a Radamès verranno consegnate le armi sacre. La melodia della Gran sacerdotessa (incentrata su particolari intervalli di sapore orientale) e gli impasti timbrici dei fiati conferiscono un colore esotico alla cerimonia che si svolge in un'atmosfera mistica. La risposta "a cappella" dei sacerdoti ha invece un carattere litanico-omofonico, apparendo come una sorta di preghiera in falsobordone. Le due idee corali si ripetono per tre volte con versi differenti, ma ogni volta concludono sulla formula "*noi ti invochiamo*". Segue la danza sacra delle sacerdotesse, costituita da due idee musicali distinte, entrambe affidate ai flauti accompagnati dagli archi in pizzicato. La prima è costruita su una melodia frigia, con il tema da eseguire "dolcissimo" e in *piano*. La seconda, dall'andamento sinuoso dei flauti all'unisono, avrà un ruolo fondamentale alla fine del quarto atto.

**Sacerdotessa, Sacerdotesse**
Immenso Fthà!

**Ramfis, Sacerdoti**
Noi t'invochiam!

**[Danza sacra delle Sacerdotesse]**
*(Radamès viene introdotto senz'armi; va all'altare. Sul capo di Radamès viene steso un velo d'argento)*

**Sacerdotessa, Sacerdotesse**
Immenso Fthà!

**Ramfis, Sacerdoti**
Noi t'invochiam!

**Ramfis**
*(a Radamès)*
Mortal, diletto ai Numi, a te fidate
Son d'Egitto le sorti. Il sacro brando
Dal Dio temprato, per tua man diventi
Ai nemici terror, folgore, morte…

**Sacerdoti**
Il sacro brando
Dal Dio temprato, ecc.

**Ramfis, Sacerdoti**
... folgore, morte.

**Ramfis**
*(volgendosi al Nume)*
Nume, custode e vindice
Di questa sacra terra.
La mano tua distendi
Sovra l'egizio suol.

**Radamès**
Nume, che duce ed arbitro
Sei d'ogni umana guerra,
Proteggi tu, difendi
D'Egitto il sacro suol.

**Sacerdoti**
Nume, custode e vindice.
Di questa sacra terra, ecc.

**"Nume, custode e vindice"**
Il finale del primo atto è inizialmente condotto da Ramfis, il quale invoca il dio sui solenni accordi dei tre tromboni che accompagnano il suo canto. Risponde Radamès con la stessa melodia trasposta una quarta sopra e incorniciata ora dagli archi pizzicati e dai fiati, mentre Ramfis si sovrappone con un contro-tema. Il concertato diviene man mano più complesso: ad esso si aggiunge anche il coro a quattro parti dei sacerdoti, in *fortissimo*, sul quale spiccano rapide scale ascendenti e discendenti dell'orchestra, che suona in *staccato*. Nel procedere del discorso musicale vi è un'abilissima successione dell'idea musicale appena sviluppata da Ramfis, da Radamès e dai sacerdoti, alternata al coro delle sacerdotesse precedentemente ascoltato. Il coro si spegne in un *diminuendo* che porta ad un *pianissimo* estremo (*pppp*), nel quale solo i timpani rimangono ad introdurre l'ultima invocazione all'"*immenso Fthà*", condotta da tutti i personaggi in scena con una coinvolgente esplosione dell'orchestra al completo.

**Ramfis**
Nume, custode ed arbitro
Di questa sacra terra, ecc.

**Radamès**
Proteggi tu, difendi.
D'Egitto il sacro suol.

**Sacerdotesse**
Possente Fthà,
Del mondo creator, ah!
Possente Fthà,
Spirito animator,
Spirito fecondator,
Immenso Fthà!

**Radamès**
Possente Fthà,
Spirito fecondator,
Tu che dal nulla
Hai tratto il mondo,
Noi t'invochiamo!
Noi t'invochiam!
Immenso Fthà!

**Ramfis**
Possente Fthà,
Spirito fecondator,
Tu che dal nulla
Hai tratto il mondo,
Tu che dal nulla hai tratto
L'onde, la terra, il cielo,
Noi t'invochiamo,
Noi t'invochiam.
Immenso Fthà!

**Sacerdoti**
Possente Fthà,
Spirito fecondator,
Tu che dal nulla hai tratto
L'onde, la terra, il cielo,
Noi t'invochiamo!
Noi t'invochiam!
Immenso Fthà!

# Atto II

## *Scena I*

*Una sala nell'appartamento di Ameneris. Amneris circondata dalle schiave che l'abbigliano per la festa trionfale. Dai tripodi si eleva il profumo degli aromi. Giovani schiavi mori agitano i ventagli di piume.*

**Schiave**
Chi mai fra gl'inni e i plausi
Erge alla gloria il vol.
Al par d'un Dio terribile,
Fulgente al par del sol!
Vieni: sul crin ti piovano
Contesti ai lauri i fior:
Suonin di gloria i cantici
Coi cantici d'amor.

**Amneris**
(Ah! Vieni, amor mio, m'inebria,
Fammi beato il cor.)

**Schiave**
Or dove son le barbare
Orde dello stranier?
Siccome nebbia sparvero
Al soffio del guerrier.
Vieni: di gloria il premio
Raccogli, o vincitor;
T'arrise la vittoria,
T'arriderà l'amor.

**Amneris**
(Ah! Vieni, amor mio, ravvivami
D'un caro accento ancor!)

**[Danza di piccoli schiavi mori]**
*(le schiave continuano sempre ad abbigliare Amneris)*

**Schiave**
Vieni: sul crin ti piovano
Contesti ai lauri i fior;
Suonin di gloria i cantici
Coi cantici d'amor.

**"Chi mai fra gl'inni e i plausi"**
L'atto si apre con una marcia caratterizzata da semiminime eseguita dalle arpe, alle quali si aggiunge il suono di una tromba sola. Il coro delle schiave-ancelle che hanno il compito di vestire Amneris si compone di due idee musicali: la prima è caratterizzata da un ritmo puntato (proveniente dalla marcia iniziale), che si arresta solo sul verso "*Fulgente al par del sol*", con un guizzo improvviso dell'orchestra al completo. La seconda, dal carattere più disteso, è caratterizzata da una melodia ascendente, ripetuta tre volte scendendo di grado, che richiama l'idea ascoltata nel primo atto sul verso "*Ritorna vincitor*". Questo coro si ripete per tre volte (su versi diversi) alternato alla dolorosa preghiera di Amneris che, con il suo movimento discendente, crea un perfetto equilibrio con la struttura drammatica dell'episodio. In questa stessa scena si inserisce la danza di schiavetti negri, da eseguire "vivacissima ed alquanto grottesca", caratterizzata da una strumentazione che si allinea al *topos* sette-ottocentesco delle sonorità "alla turca", con ottavino, triangolo e piatti ben in evidenza.

**Amneris**
(Ah! vieni, amor mio, m'inebria,
Fammi beato il cor!)
Silenzio! Aida verso noi s'avanza...
Figlia de' vinti, il suo dolor m'è sacro.
*(ad un cenno di Amneris, le schiave si allontanano. Entra Aida portando la corona)*

**Amneris**
*(fra sé)*
Nel rivederla, il dubbio
Atroce in me si desta...
Il mistero fatal si squarci alfine!
*(ad Aida, con simulata amorevolezza)*
Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta,
Povera Aida! Il lutto
Che ti pesa sul cor teco divido,
Io son l'amica tua...
Tutto da me tu avrai... Vivrai felice!

**Aida**
Felice esser poss'io
Lungi dal suol natio, qui dove ignota
M'è la sorte del padre e dei fratelli?...

**Amneris**
Ben ti compiango! pure hanno un confine
I mali di quaggiù... Sanerà il tempo
Le angosce del tuo core…
E più che il tempo, un Dio possente... amore!

**Aida**
(Amore, amore! Gaudio… tormento…
Soave ebbrezza, ansia crudel…
Ne' tuoi dolori la vita io sento,
Un tuo sorriso mi schiude il ciel.)

**Amneris**
*(guardando Aida fissamente)*
(Ah, quel pallore... quel turbamento
Svelan l'arcana febbre d'amor…
D'interrogarla quasi ho sgomento,
Divido l'ansie del suo terror.)
*(osservandola attentamente)*
Ebben: qual nuovo fremito
T'assal gentil Aida?
I tuoi segreti svelami,

**"Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta"**
Nella scena che anticipa il grande duetto di Amneris e Aida (ancora una volta introdotta dal tema a lei collegato), la figlia del faraone si finge ancora amichevole e cerca di conquistarsi la sua fiducia ("*Io son l'amica tua…*"), mentre i timpani, sul ritmo "della morte", lasciano intendere la vera natura dell'indole di Amneris. Ella sfrutta tutte le sue abilità per carpire il segreto di Aida, che appare psicologicamente più debole. Quando insinua che l'amore, piuttosto che il tempo, potrà sanare le sue ferite, la schiava etiope si lascia andare sul proprio tema che, pur se cantato come un 'a parte', è esposto in maniera definitiva ("*Amore, amore! - gaudio… tormento…*"), sviluppandosi per oltre quattordici battute su quattro versi di quinari doppi.

All'amor mio t'affida…
Tra i forti che pugnarono
Della tua patria a danno…
Qualcuno... un dolce affanno…
Forse... a te in cor destò?

**Aida**
Che parli?

**Amneris**
A tutti barbara
Non si mostrò la sorte
Se in campo il duce impavido
Cadde trafitto a morte...

**Aida**
Che mai dicesti! Misera!...

**Amneris**
Sì... Radamès da tuoi
Fu spento...

**Aida**
Misera!

**Amneris**
E pianger puoi?

**Aida**
Per sempre io piangerò!

**Amneris**
Gli Dei t'han vendicata…

**Aida**
Avversi sempre
A me furo i Numi…

**Amneris**
Trema! In cor ti lessi...
Tu l'ami...

**Aida**
Io!...

**"Trema! In cor ti lessi…"**
Quando Aida dà libero sfogo al suo dolore ("*Per sempre io piangerò*"), poiché le è stato fatto credere che Radamès è morto, la figlia del faraone rivela le sue vere intenzioni. È questo un momento chiave per il personaggio di Amneris: fin ora ha simulato pietà e compassione, ma una volta confermati i suoi sospetti non può più trattenersi e si dimostra spietata. Il discorso musicale rimane dunque sospeso in un crescendo di tensione finché al grido "*Radamès vive*", Aida esulta con tutta l'orchestra che suona in *fortissimo* e con "tutta forza", come è indicato in partitura. L'ira di Amneris raggiunge il culmine: ella si dichiara dunque come sua rivale d'amore. Il verso tuona come una sentenza, tra i tremoli degli archi e il ghigno dei clarinetti, mentre nella partitura, sulla parte vocale del contralto vi è l'indicazione "con il massimo furore".

**Amneris**
Non mentire!
Un detto ancora e il vero
Saprò Fissami in volto...
Io t'ingannava... Radamès vive!

**Aida**
Vive!
Ah, grazie, o Numi!

**Amneris**
E ancor mentir tu speri?
Sì tu l'ami... Ma l'amo
Anch'io, intendi tu? Son tua rivale,
Figlia dei Faraoni.

**Aida**
*(con orgoglio, alzandosi)*
Mia rivale!
Ebben sia pure... Anch'io…
Son tal...
*(reprimendosi e cadendo a' piedi d'Amneris)*
Ah! Che dissi mai?... Pietà! perdono! Ah!
Pietà ti prenda del mio dolor
È vero, io l'amo d'immenso amor
Tu sei felice, tu sei possente…
Io vivo solo per questo amor!

**Amneris**
Trema, vil schiava! Spezza il tuo core;
Segnar tua morte può quest'amore;
Del tuo destino arbitra sono,
D'odio e vendetta le furie ho in cor.

**Aida**
Tu sei felice, tu sei possente.
Io vivo solo per quest'amor!
Pietà ti prenda del mio dolor!

**Amneris**
Trema, vil schiava! Spezza il tuo cor,
Del tuo destino arbitra io son.
D'odio e vendetta le furie ho in cor.

**Coro**
Su! del Nilo al sacro lido
Sien barriera i nostri petti;

**"Mia rivale! Ebben sia pure..."**
In Aida sembra balenare un impulso di reazione: sta per svelare la sua stirpe reale, ma desiste dal suo proposito e cade ai piedi della donna chiedendo pietà. Il duetto procede dunque con un formale cantabile, in forma asimmetrica: Aida supplica pietà (senza più negare il suo amore) mentre Amneris la minaccia con ferocia. I due personaggi sono però caratterizzati da un diverso colore orchestrale, l'uno incentrato sulle sonorità dei fiati, con un flauto che raddoppia la linea vocale sugli arpeggi del fagotto, l'altro contraddistinto dal tremolo degli archi in *fortissimo* e da un incessante rullo di timpani. Il duetto è interrotto dal suono delle fanfare e dal coro che annunciano il ritorno dell'esercito vittorioso: la scena si conclude con una cabaletta *sui generis*, nella quale ad Amneris è affidato un contro-tema al coro "*Su! Del Nilo*" alternato all'idea melodica più veloce ed agitata di Aida ("*Ah! Pietà!... che più mi resta!*"), mentre l'orchestra intera suona in staccato.

Non echeggi che un sol grido:
Guerra e morte allo stranier!

**Amneris**
Alla pompa che s'appresta,
Meco, o schiava, assisterai;
Tu prostrata nella povere,
Io sul trono, accanto al Re.

**Aida**
Ah pietà! Che più mi resta?
Un deserto è la mia vita;
Viva e regna, il tuo furore
Io tra breve placherò.
Quest'amore che t'irrita
Nella tomba spegnerò.

**Amneris**
Vien... mi segui, apprenderai
Se lottar tu puoi con me.

**Aida**
Ah! pietà!
Quest'amor
Nella tomba io spegnerò,
Pietà! pietà!

**Coro**
Guerra e morte allo stranier!

**Amneris**
... e apprenderai
Se lottar tu puoi con me.
*(parte)*

**Coro**
Guerra e morte allo stranier!

**Aida**
Numi, pietà del mio martir,
Speme non v'ha pel mio dolor!
Numi, pietà del mio soffrir!
Numi, pietà, pietà, pietà!
*(s'incammina verso la scena a stento, sull'ultima nota sarà scomparsa)*

## *Scena II*

*Uno degli ingressi della città di Tebe. Sul davanti, un gruppo di palme. A destra, il tempio di Ammone. A sinistra, un trono sormontato da un baldacchino di porpora. Nel fondo, una porta trionfale. La scena è ingombra di popolo. Entra il Re, seguito dai Ministri, dai Sacerdoti, Capitani, Flabelliferi, Porta insegne ecc. Quindi Amneris con Aida e Schiave. Il Re va a sedere sul trono. Amneris prende posto alla sinistra del Re.*

**Popolo**
Gloria all'Egitto, ad Iside
Che il sacro suol protegge!
Al Re che il Delta regge
Inni festosi alziam!
Gloria! Gloria! Gloria!
Gloria al Re!

**Donne**
S'intrecci il loto al lauro
Sul crin dei vincitori!
Nembo gentil di fiori
Stenda sull'armi un vel.
Danziam, fanciulle egizie,
Le mistiche carole,
Come d'intorno al sole
Danzano gli astri in ciel!

**Ramfis, Sacerdoti**
Della vittoria agl'arbitri
Supremi il guardo ergete;
Grazie agli Dei rendete
Nel fortunato dì.

**Popolo**
Come d'intorno al sole
Danzano gli astri in ciel!
Inni festosi alziam al Re,
Alziamo al Re.

**Ramfis, Sacerdoti**
Grazie agli Dei rendete
Nel fortunato dì.
*(le truppe Egizie, precedute dalle fanfare, sfilano dinanzi al Re)*

**"Gloria all'Egitto e ad Iside"**
Il "Gran Finale secondo" si apre con gli squilli di tromba della banda di palcoscenico, che si alterna e poi si sovrappone al tema dell'orchestra al completo, la quale introduce l'inno "*Gloria all'Egitto*" (il coro che il Kedivè d'Egitto sembrò voler adottare come Inno nazionale egiziano). Dopo che il faraone, seguito da tutti i suoi sudditi, ha raggiunto il trono, il coro si divide in voci maschili e femminili, ognuno caratterizzato da un proprio tema musicale. Comincia quindi a sfilare l'esercito vittorioso accompagnato dalla melodia più celebre dell'opera, affidata alla banda ed alle "trombe egiziane" presenti sul palcoscenico. La stessa melodia è ripetuta trasposta mezzo tono più in alto con l'accompagnamento di tutta l'orchestra, per poi tornare alla tonalità della prima esposizione (Lab maggiore) con un intervento orchestrale più denso. Il discorso musicale prosegue quindi, senza soluzione di continuità, nel vigoroso "ballabile" delle "danzatrici che recano i tesori dei vinti".

**[Ballabile]**
*Un drappello di danzatrici che recano i tesori dei vinti. Altre truppe seguono i carri di guerra, le insegne, i vasi sacri, le statue degli Dei.*

**Popolo**
Vieni, o guerriero vindice,
Vieni a gioir con noi;
Sul passo degli eroi
I lauri, i fior versiam!
Gloria al guerrier, gloria!
Gloria all'Egitto, gloria!

**Ramfis, Sacerdoti**
Agli arbitri supremi
Il guardo ergete;
Grazie agli Dei rendete
Nel fortunato dì.
*(entra Radamès, sotto un baldacchino da dodici uffiziali)*

**Il Re**
*(che scende dal trono per abbracciare Radamès)*
Salvator della patria, io ti saluto.
Vieni, e mia figlia di sua man ti porga
Il serto trionfale.
*(Radamès s'inchina davanti ad Amneris che gli porge la corona)*
*(a Radamès)*
Ora, a me chiedi
Quanto più brami. Nulla a te negato
Sarà in tal dì lo giuro
Per la corona mia, pei sacri Numi.

**Radamès**
Concedi in pria che innanzi a te sien tratti
I prigionier…
*(entrano fra le Guardie i prigionieri Etiopi; ultimo Amonasro, vestito da ufficiale Etiope)*

**Ramfis, Sacerdoti**
Grazie agli Dei rendete
Nel fortunato dì.

**Aida**
Che veggo!... Egli!... Mio padre!

**Tutti**
Suo padre!

**"Salvator della patria, io ti saluto"**
Il faraone si congratula con Radamès nel recitativo che inizia col verso "*Salvator della patria, io ti saluto*", la cui melodia non è altro che una variante del frammento melodico su "*Ritorna vincitor*". Tra squilli di trombe e tromboni egli ordina ad Amneris di porre la corona d'alloro sulla fronte del vincitore, azione che si svolge sulla melodia che aveva già caratterizzato l'entrata in scena della donna, affidata ora ai violini primi accompagnati dagli arpeggi del clarinetto. Come ricompensa per le gesta di Radamès, il faraone promette di esaudire qualsiasi suo desiderio, ma il condottiero vittorioso chiede che prima vengano introdotti i prigionieri di guerra. Entrano dunque gli Etiopi sconfitti, mentre i sacerdoti ringraziano gli dèi cantando in *pianissimo* un coro che è una forma variata della seconda idea musicale del preludio. Il coro è interrotto bruscamente, con un repentino cambio di tonalità, quando Aida trasale nel riconoscere suo padre tra i prigionieri. Mentre tremoli di violini caratterizzano l'atmosfera, Amonasro le sussurra con un secco monito: "*Non mi tradir!*".

**Amneris**
In poter nostro!...

**Aida**
*(abbracciando il padre)*
Tu! prigionier!

**Amonasro**
*(sottovoce ad Aida)*
Non mi tradir!

**Il Re**
*(ad Amonasro)*
T'appressa...
Dunque tu sei?...

**Amonasro**
Suo padre. Anch'io pugnai...
Vinti noi fummo, morte invan cercai.
*(accennando alla divisa che lo veste)*
Quest'assisa ch'io vesto vi dica
Che il mio Re, la mia patria ho difeso;
Fu la sorte a nostr'armi nemica…
Tornò vano de' forti l'ardir.
Al mio piè nella polve disteso
Giacque il Re da più colpi trafitto;
Se l'amor della patria è delitto
Siam rei tutti, siam pronti a morir!
*(al Re, con accento supplichevole)*
Ma tu, Re, tu signore possente,
A costoro ti volgi clemente…
Oggi noi siam percossi dal fato,
Ah! doman voi potria il fato colpir.

**Aida**
Ma tu Re, tu signore possente,
A costoro ti volgi clemente, ecc.

**Schiave, Prigionieri**
Sì, dai Numi percossi noi siamo;
Tua pietà, tua clemenza imploriamo;
Ah, giammai di soffrir vi sia dato
Ciò che in oggi n'è dato soffrir!

**Amonasro**
Ah! doman voi potria il fato colpir.

**"Quest'assisa ch'io vesto vi dica"**
Amonasro cela la sua identità reale, e racconta di aver combattuto al fianco del re, ma di non aver potuto salvarlo da una morte gloriosa, indicando le vesti lacere a testimonianza del suo coraggio; l'elemento musicale che caratterizza tale racconto è costituito da un disegno ascendente delle viole su ritmo acefalo. Con una melodia più ampia e cantabile ("*Ma tu, Re, signore possente*") Amonasro supplica il re di essere clemente, ricordando che le sorti delle guerre possono rapidamente cambiare: è questa l'ultima sezione del cantabile di Amonasro, che viene ripresa da Aida e dal coro di prigionieri e schiave, con un raddoppio della melodia al flauto e all'oboe. Il concertato finale prende le mosse proprio dal conflitto di idee tra l'appello di pietà dei prigionieri e le proteste dei sacerdoti, che invocano la loro morte ("*Struggi, o Re, queste ciurme feroci*"). Man mano sono coinvolti tutti i personaggi dell'opera che si alternano e si sovrappongono in una complessa scena d'insieme.

**Ramfis, Sacerdoti**
Struggi, o Re, queste ciurme feroci,
Chiudi il cor alle perfide voci;
Fur dai Numi votati alla morte,
Or de' Numi si compia il voler!

**Aida, Schiave, Prigionieri**
Pietà!

**Aida**
Ma tu, o Re, signor possente,
A costoro ti mostra clemente.

**Amneris**
(Quali sguardi sovr'essa ha rivolti!
Di qual fiamma balenano i volti!)

**Il Re**
Or che fausti ne arridon gli eventi
A costoro mostriamci clementi…

**Schiave, Prigionieri**
Tua pietade, tua clemenza imploriamo,
Ah, pietà, pietà!

**Popolo**
Sacerdoti, gli sdegni placate,
L'umil prece ascoltate.

**Ramfis, Sacerdoti**
A morte! a morte! a morte!
O Re, struggi queste ciurme.

**Amonasro**
Oggi noi siam percossi dal fato,
Voi doman potria il fato colpir.

**Radamès**
*(fissando Aida)*
(Il dolor che in quel volto favella
Al mio sguardo la rende più bella;
Ogni stilla del pianto adorato
Nel mio petto ravviva l'amor.)

**Amneris**
(Quali sguardi sovr'essa ha rivolti!
Di qual fiamma balenano i volti!
Ed io sola, avvilita, reietta?
La vendetta mi rugge nel cor.)

**Amonasro**
Tua pietà, tua clemenza imploriam, ecc.

**Il Re**
Or che fausti ne arridon gli eventi
A costoro mostriamci clementi;
La pietà sale ai Numi gradita
E rafferma de' prenci il poter.

**Aida**
Tua pietà imploro...
Oggi noi siam percossi,
Doman voi potria il fato colpir.

**Schiave, Prigionieri**
Pietà, pietà, ah pietà!
Tua clemenza imploriam.
Tua pietade, tua clemenza invochiamo.

**Popolo**
Sacerdoti, gli sdegni placate.
L'umil prece de' vinti ascoltate;
Pietà!

**Ramfis, Sacerdoti**
Si compisca dei Numi il voler!
Struggi, o Re, queste ciurme feroci.
Fur dai Numi votati alla morte,
Si compisca de' Numi il voler!

**Aida**
Ma tu, o Re, tu signore possente, ecc.

**Radamès**
(Il dolor la rende più bella, ecc.)

**Amonasro**
Ma tu, o Re, tu signore possente, ecc.

**Il Re**
La pietà sale ai Numi gradita, ecc.

**Schiave, Prigionieri**
Sì, dai Numi percossi noi siamo, ecc.

**Ramfis, Sacerdoti**
Struggi, o Re, queste ciurme feroci, ecc.

**Popolo**
E tu, o Re possente, tu forte,
A clemenza dischiudi il pensier.

**Amneris**
(Ed io sola, avvilita, ecc.)

**Radamès**
O Re: pei sacri Numi,
Per lo splendor della tua corona,
Compier giurasti il voto mio.

**Il Re**
Giurai.

**Radamès**
Ebbene: a te pei prigionieri Etiopi
Vita domando e libertà.

**Amneris**
(Per tutti!)

**Sacerdoti**
Morte ai nemici della patria!

**Popolo**
Grazia
Per gli infelici!

**Ramfis**
Ascolta o Re.
*(a Radamès)*
Tu pure,
Giovine eroe, saggio consiglio ascolta:
Son nemici e prodi sono…
La vendetta hanno nel cor,
Fatti audaci dal perdono
Correranno all'armi ancor!

**Radamès**
Spento Amonasro, il re guerrier, non resta
Speranza ai vinti.

**"O Re: pei sacri Numi"**
In questa sezione si concentrano numerosi avvenimenti chiave per lo svolgimento dell'azione scenica: Radamès desidera che gli Etiopi siano liberati, e il re accorda quanto promesso. Ramfis si oppone, poiché i prigionieri cercheranno vendetta, e chiede almeno, come compromesso, che Amonasro rimanga prigioniero in Egitto con Aida. Il faraone acconsente al consiglio del sacerdote e annuncia, inaspettatamente, che darà in sposa sua figlia a Radamès. L'atto si conclude quindi in un impeto di grandiosità, riprendendo l'inno "*Gloria all'Egitto*", ripetuto poi con una serie di variazioni dai diversi personaggi: in particolare si evidenzia il contro-tema di Radamès e Aida che esprimono all'unisono il loro sgomento per l'ultima decisione del re. Nella sezione finale si sovrappongono le parti vocali dei sei personaggi principali e i tre cori costituiti dai prigionieri (e schiavi), dai sacerdoti e dal popolo che si uniscono all'orchestra in un tripudio sonoro terminante sulla ripetizione della celebre fanfara.

**Ramfis**
Almeno,
Arra di pace e securtà, fra noi
Resti col padre Aida…

**Il Re**
Al tuo consiglio io cedo.
Di securtà, di pace un miglior pegno
Or io vo' darvi. Radamès, la patria
Tutto a te deve. D'Amneris la mano
Premio ti sia. Sovra l'Egitto un giorno
Con essa regnerai.

**Amneris**
*(a parte)*
(Venga la schiava,
Venga a rapirmi l'amor mio... se l'osa!)

**Il Re, Popolo**
Gloria all'Egitto, ad Iside.
Che il sacro suol difende,
S'intrecci il loto al lauro
Sul crin del vincitor.

**Schiave, Prigionieri**
Gloria al clemente Egizio
Che i nostri ceppi ha sciolto.
Che ci ridona ai liberi
Solchi del patrio suol.

**Ramfis, Sacerdoti**
Inni leviamo ad Iside
Che il sacro suol difende!
Preghiam che i fati arridano
Fausti alla patria ognor.

**Aida**
*(fra sé)*
(Qual speme omai più restami?
A lui la gloria, il trono…
A me l'oblio... le lacrime
D'un disperato amor.)

**Radamès**
*(fra sé)*
(Davverso Nume il folgore
Sul capo mio discende…
Ah, no! d'Egitto il soglio
Non val d'Aida il cor.)

**Amneris**
(Dall'inatteso giubilo
Inebriata io sono;
Tutti in un dì si compiono
I sogni del mio cor.)

**Ramfis**
Preghiam che i fati arridano
Fausti alla patria ognor.

**Il Re, Popolo**
Gloria... ad Iside!

**Amonasro**
*(sottovoce ad Aida)*
Fa cor: della tua patria
I lieti eventi aspetta;
Per noi della vendetta
Già prossimo è l albor.

**Radamès**
(Qual inattesa folgore
Su capo mio discende! Ah!
Ah no! d'Egitto il trono
Non val d'Aida il cor.
... d'Egitto il suol
Non val d'Aida il cor.
... d'Egitto il soglio
Non val d'Aida il cor.)

**Amneris**
(Tutte in un dì si compiono
Le gioie del mio cor.
Ah! dall'inatteso gaudio
Inebriata io sono.)

**Amonasro**
Fa cor: la tua patria
I lieti eventi aspetta; ecc.

**Il Re, Popolo**
Gloria, all'Egitto! ad Iside, ecc.

**Ramfis, Sacerdoti**
Inni leviamo ad Iside, ecc.

**Aida**
A me l'oblio, le lacrime.
Ah! qual speme omai più restami?
A lui la gloria, il trono,
A me l'oblio, le lacrime
D'un disperato amor.

**Schiave, Prigionieri**
Gloria al clemente Egizio, ecc.

## Atto III

*Le rive del Nilo. Rocce di granito fra cui crescono palmizi. Sul vertice delle rocce il tempio d'Iside per metà nascosta tra le fronde. È notte stellata. Splendore di luna.*

**Sacerdotesse, Sacerdoti**
*(nel tempio)*
O tu che sei d'Osiride
Madre immortale e sposa,
Diva che i casti palpiti
Desti agli umani in cor,
Soccorri a noi pietosa,
Madre d'immenso amor.
*(da una barca che approda alla riva discendono Amneris, Ramfis, alcune donne coperte da fitto velo e Guardie)*

**Ramfis**
*(ad Amneris)*
Vieni d'Iside al tempio: alla vigilia
Delle tue nozze, invoca
Della Diva il favore. Iside legge
De' mortali nel core; ogni mistero
Degli umani a lei è noto.

**Amneris**
Sì; io pregherò che Radamès mi doni
Tutto il suo cor, come il mio cor a lui
Sacro è per sempre

**Ramfis**
Andiamo.
Pregherai fino all'alba; io sarò teco.
*(tutti entrano nel tempio)*

**"Del Nilo i cupi vortici"**
Mentre Ramfis e Amneris entrano nel tempio, il tema di Aida ai flauti, su una nota tenuta dei violini, annuncia (per l'ultima volta) l'entrata in scena della protagonista: la donna, convocata dallo stesso Radmès, teme che egli voglia abbandonarla; in tal caso si lascerebbe annegare nel Nilo, la cui immagine dei "*cupi vortici*" è ben resa dall'orchestra attraverso veloci scale cromatiche ascendenti e discendenti.

**"O cieli azzurri"**
Dopo la sezione di recitativo, Aida si abbandona all'evocazione della sua patria nativa, con la romanza che si compone di due quartine di endecasillabi, nella quale il quarto verso (in comune ad entrambe le quartine) è distribuito lungo tutta la musica, in modo da precedere e concludere ogni strofa. Per questo motivo la prima sezione della romanza si sviluppa sul verso "*O patria mia, mai più ti rivedrò*", in cui risalta la figura solitaria dell'oboe, certamente una delle più caratterizzate in senso "esotico" e comunemente associata alla nostalgia di Aida; poi l'accompagnamento orchestrale diviene più articolato (ma in *pianissimo*) mentre Aida si abbandona ad un'accorata descrizione della patria, con un raffinato gioco tra tonalità maggiori e minori. La romanza è frutto di un'idea di Verdi concepita in un secondo momento, ad opera compiuta: egli scrisse di voler aggiungere "un pezzettino quieto e tranquillo, che sarebbe un balsamo in quel momento…".

**"A te grave cagion"**
Amonasro, che era rimasto nascosto nell'ombra, ha perfettamente compreso la situazione: sua figlia è innamorata di Radamès che ricambia il suo amore, mentre Amneris le è rivale. L'entrata in scena è brusca e l'orchestra d'archi sottolinea le frasi concise del padre di Aida, il quale le prospetta una via d'uscita a tutti i suoi problemi. Inizia dunque il duetto, con un cantabile ("*Rivedrai le foreste imbalsamate*") nel quale Amonasro contrappone magistralmente il desiderio di rivedere la patria al sentimento di odio per gli Egiziani che l'hanno invasa. Aida sembra condividere lo stesso pensiero, ma ben presto il ritmo accelera, l'orchestra si fa più cupa, e Amonasro palesa il suo piano per scoprire dove si muoverà l'esercito egiziano: ella dovrà carpire il segreto dallo stesso Radamès. In un'atmosfera di forte tensione creata attraverso le pause improvvise dell'orchestra, si staglia il rifiuto secco di Aida con il suo grido di "*orrore*!".

**Sacerdotesse, Sacerdoti**
Soccorri a noi pietosa,
Madre d'immenso amor.

**Aida**
*(entra cautamente coperta da un velo)*
Qui Radamès verrà!... Che vorrà dirmi?
Io tremo!... Ah! se tu vieni
A recarmi, o crudel, l'ultimo addio,
Del Nilo i cupi vortici
Mi daran tomba... e pace forse, e oblio.
Oh, patria mia, mai più ti rivedrò!
O cieli azzurri, o dolci aure native,
Dove sereno il mio mattin brillò
O verdi colli… o profumate rive…
O patria mia, mai più ti rivedrò!
O fresche valli, o queto asil beato
Che un dì promesso dall'amor mi fu
Or che d'amore il sogno è dileguato
O patria mia, non ti vedrò mai più!
*(volgendosi vede il padre)*
Ciel! mio padre!

**Amonasro**
A te grave cagion
M'adduce, Aida. Nulla sfugge al mio
Sguardo. D'amor ti struggi
Per Radamès... ei t'ama... qui lo attendi.
Dei Faraon la figlia è tua rivale...
Razza infame, aborrita e a noi fatale!

**Aida**
E in suo potere io sto!... Io, d'Amonasro
Figlia!...

**Amonasro**
In poter di lei!... No!... se lo brami
La possente rival tu vincerai,
E patria, e trono, e amor, tutto tu avrai.
Rivedrai le foreste imbalsamate,
Le fresche valli, i nostri templi d'or!...

**Aida**
*(con trasporto)*
Rivedrò le foreste imbalsamate!...
Le fresche valli… i nostri templi d'or!

**Amonasro**
Sposa felice a lui che amasti tanto,
Tripudii immensi ivi potrai gioir…

**Aida**
*(con espansione)*
Un giorno solo di sì dolce incanto
Un'ora, un'ora di tal gioia, e poi morir!

**Amonasro**
Pur rammenti che a noi l'Egizio immite,
Le case, i templi e l'are profanò
Trasse in ceppi le vergini rapite…
Madri vecchi fanciulli ei trucidò.

**Aida**
Ah! ben rammento quegl'infausti giorni!
Rammento i lutti che il mio cor soffrì!
Deh! fate, o Numi, che per noi ritorni
L'alba invocata de' sereni dì.

**Amonasro**
Rammenta.
Non fia che tardi. In armi ora si desta
Il popol nostro; tutto è pronto già
Vittoria avrem... Solo a saper mi resta.
Qual sentier il nemico seguirà

**Aida**
Chi scoprirlo potrìa? Chi mai?

**Amonasro**
Tu stessa!

**Aida**
Io?...

**Amonasro**
Radamès so che qui attendi...
*(con intenzione)*
Ei t'ama...
Ei conduce gli Egizii... Intendi?...

**Aida**
Orrore!
Che mi consigli tu? No! no! giammai!

**"Su, dunque! sorgete, Egizie coorti"**
Al rifiuto di Aida, Amonasro reagisce con "impeto selvaggio", mentre gli accordi in *fortissimo* dell'orchestra lo sorreggono con violenza. Il grande guerriero etiope si rivela in tutta la sua potenza, e senza pietà egli prospetta ad Aida conseguenze terribili per il suo popolo, facendo cadere tutte le colpe su di lei. Le cupe descrizioni di Amonasro incalzano e colpiscono l'animo della figlia, fino all'immagine più fosca dell'opera: anche la madre, dalla tomba, la maledice ("*Una larva orribile*")! Dopo averla ripudiata, nel culmine della rabbia, si staglia la 'parola scenica': "*Dei Faraoni tu sei la schiava!*". Riguardo questa espressione lo stesso Verdi fornisce una chiara spiegazione, scrivendo che deve intendersi come "la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione". Aida, in preda alla disperazione, è vinta, mentre anche l'orchestra, la cui dinamica passa repentinamente dall'indicazione di *fortissimo (ff) a pianissimo (ppp)*, si placa.

**Amonasro**
*(con impeto selvaggio)*
Su, dunque! sorgete,
Egizie coorti!
Col fuoco struggete
Le nostre città...
Spargete il terrore.
Le stragi, le morti...
Al vostro furore
Più freno non v'ha.

**Aida**
Ah padre!... padre!...

**Amonasro**
*(respingendola)*
Mia figlia
Ti chiami!...

**Aida**
*(atterrita e supplichevole)*
Pietà! Pietà! Pietà!

**Amonasro**
Flutti di sangue scorrono
Sulle città dei vinti...
Vedi?... Dai negri vortici
Si levano gli estinti...
Ti additan essi e gridano:
Per te la patria muor!

**Aida**
Pietà! Pietà! Padre, pietà!

**Amonasro**
Una larva orribile
Fra l'ombre a noi s'affaccia.
Trema! le scarne braccia...

**Aida**
Ah!

**Amonasro**
Sul capo tuo levò...

**Aida**
Padre!...

**Amonasro**
Tua madre ell'è...

**Aida**
No!...

**Amonasro**
Ravvisala...

**Aida**
Ah!

**Amonasro**
Ti maledice...

**Aida**
*(nel massimo terrore)*
Ah! no! ah! no!...
Padre, pietà! pietà!

**Amonasro**
*(respingendola)*
Non sei mia figlia…
Dei Faraoni tu sei la schiava!

**Aida**
*(con un grido)*
Ah! Pietà, pietà! pietà!
*(trascinandosi a stento ai piedi del padre)*
Padre!... a costoro… schiava… non sono...
Non maledirmi... non imprecarmi…
Ancor tua figlia potrai chiamarmi…
Della mia patria degna sarò.

**Amonasro**
Pensa che un popolo, vinto, straziato,
Per te soltanto risorger può...

**Aida**
Oh patria! oh patria, quanto mi costi!

**Amonasro**
Coraggio! ei giunge... là tutto udrò
*(si nasconde fra i palmizi)*

**Radamès**
Pur ti riveggo, mia dolce Aida...

**"Pur ti riveggo, mia dolce Aida"**
Un frammento dello stesso tema che canterà Radamès, affidato a diversi strumenti dell'orchestra, introduce il duetto tra Aida e Radamès. Mentre il condottiero egiziano, colmo di ottimismo, si profonde in una melodia dal carattere eroico, Aida è scettica, e spezza il ritmo del discorso musicale con un secco recitativo sorretto dai tremoli degli archi. Attraverso un pezzo chiuso dal carattere marziale, accentuato dall'accompagnamento di trombe ("*Nel fiero anelito*"), Radamès descrive il suo piano, in verità poco realistico, per risolvere la situazione e poter sposare Aida. La donna, però, smonta facilmente il suo disegno e a sua volta indica la propria soluzione: la fuga. Sulla parola "*fuggir*", l'orchestra si arresta improvvisamente, tanto è inaspettata l'idea proposta.

**Aida**
T'arresta, vanne... che speri ancor?

**Radamès**
A te d'appresso l'amor mi guida.

**Aida**
Te i riti attendono d'un altro amor.
D'Amneris sposo...

**Radamès**
Che parli mai?
Te sola, Aida, te deggia amar.
Gli Dei m'ascoltano, tu mia sarai...

**Aida**
D'uno spergiuro non ti macchiar!
Prode t'amai, non t'amerei spergiuro.

**Radamès**
Dell'amor mio dubiti, Aida?

**Aida**
E come
Speri sottrarti d'Amneris ai vezzi,
Del Re al voler, del tuo popolo ai voti,
Dei Sacerdoti all'ira?

**Radamès**
Odimi, Aida.
Nel friero anelito di nuova guerra
Il suolo Etiope si ridestò
I tuoi già invadono la nostra terra,
Io degli Egizi duce sarò.
Fra il suon, fra i plausi della vittoria,
Al Re mi prostro, gli svelo il cor.
Sarai tu il serto della mia gloria,
Vivrem beati d'eterno amor.

**Aida**
Né d'Amneris paventi
Il vindice furor? La sua vendetta,
Come folgor tremenda
Cadrà su me, sul padre mio, su tutti.

**Radamès**
Io vi difendo.

**Aida**
Invan! tu nol potresti…
Pur... se tu m'ami... ancor s'apre una via
Di scampo a noi...

**Radamès**
Quale?

**Aida**
Fuggir...

**Radamès**
Fuggire!

**Aida**
*(colla più viva espansione)*
Fuggiam gli ardori inospiti
Di queste lande ignude;
Una novella patria
Al nostro amor si schiude…
Là... tra foreste vergini,
Di fiori profumate,
In estasi beate
La terra scorderem.

**Radamès**
Sovra una terra estrania
Teco fuggir dovrei!
Abbandonar la patria,
L'are de' nostri Dei!
Il suol dov'io raccolsi
Di gloria i primi allori,
Il ciel de' nostri amori
Come scordar potrem?

**Aida**
Là... tra foreste vergini, ecc.

**Radamès**
Il ciel de' nostri amori
Come scordar potrem?
Il ciel de' nostri amori
Come scordar potrem?

**Aida**
Sotto il mio ciel, più libero
L'amor ne fia concesso;

**"Fuggiam gli ardori inospiti"**
Su una melodia seducente dell'oboe Aida inizia la sua opera di convincimento ("*Fuggiam gli ardori inospiti*"); per caratterizzare lo stato d'animo di Radamès particolarmente interessante risulta in questa fase l'utilizzo di una tonalità ambivalente, in bilico tra maggiore e minore, che bene esprime la sua incertezza ("*Sovra una terra estrania*"). Messo alle strette, infine, egli si convincerà nell'idea della fuga ai versi "*Ah no fuggiam!*", cantati mentre l'orchestra tace.

Ivi nel tempio istesso
Gli stessi Numi avrem.
Fuggiam, fuggiam...

**Radamès**
Abbandonar la patria
L'are de' nostri Dei!
Il ciel de' nostri amori
Come scordar potrem?

**Radamès**
*(esitante)*
Aida!

**Aida**
Tu non m'ami... Va!

**Radamès**
Non t'amo!

**Aida**
Va!

**Radamès**
Mortal giammai né Dio
Arse d'amor al par del mio possente.

**Aida**
Va... va... t'attende all'ara
Amneris...

**Radamès**
No!... Giammai!

**Aida**
Giammai, dicesti?
Allor piombi la scure
Su me, sul padre mio...

**Radamès**
Ah no! Fuggiamo!
Sì, fuggiam da queste mura,
Al deserto insiem fuggiamo;
Qui sol regna la sventura,
Là si schiude un ciel d'amor.
I deserti interminati
A noi talamo saranno,
Su noi gli astri brilleranno
Di più limpido fulgor.

**"Sì, fuggiam da queste mura"**
A conclusione del duetto, la cabaletta simmetrica, da cantare "con appassionata risoluzione", si compone da due periodi identici, ognuno di sedici battute su due quartine di ottonari. Il colore timbrico dell'orchestra e l'ampia melodia esprimono il senso di liberazione dei due amanti che possono finalmente abbandonarsi all'idea di una nuova vita. Conclude il brano un'ultima quartina cantata all'unisono sul tema già ascoltato in "*Pur ti veggo, mia dolce Aida*", accompagnato però da un vigoroso "tutti" dell'intera orchestra ("*Vieni meco, insiem fuggiamo*").

**Aida**
Nella terra avventurata
De' miei padri, il ciel ne attende
Ivi l'aura è imbalsamata,
Ivi il suolo è aromi e fior.
Fresche valli e verdi prati
A noi talamo saranno,
Su noi gli astri brilleranno
Di più limpido fulgor.

**Aida e Radamès**
Vieni meco, insiem fuggiamo
Questa terra di dolor.
Vieni meco... t'amo, t'amo!
A noi duce fia l'amor.
*(si allontanano rapidamente, ad un tratto Aida s'arresta)*

**Aida**
Ma dimmi: per qual via
Eviterem le schiere
Degli armati?

**Radamès**
Il sentier scelto dai nostri
A piombar sul nemico fia deserto
Fino a domani...

**Aida**
E quel sentier?...

**Radamès**
Le gole
Di Nàpata...

**Amonasro**
Di Nàpata le gole!
Ivi saranno i miei...

**Radamès**
Oh chi ci ascolta?...

**Amonasro**
D'Aida il padre e degli Etiopi il Re.

**Radamès**
*(nella massima agitazione e sorpresa)*
Tu!... Amonasro!... tu!... il Re?

**"Le gole di Nàpata..."**
L'idillio amoroso dei due innamorati si interrompe improvvisamente quando Aida chiede quale strada percorrerà l'esercito egizio che si appresta ad attaccare di nuovo il suo popolo, affinché essi possano evitarli. Radamès non ha esitazioni nel rivelarlo: "*Le gole di Nàpata*". Subito Amonasro, trionfante e "con gioia feroce", balza in scena rivelando la propria identità di Re (su un boato dell'orchestra): ora è a conoscenza del luogo dove l'esercito etiope potrà tendere un'imboscata. Alle sue parole Radmès rimane incredulo e si dispera ("*Io son disonorato*"), mentre Aida prova a calmarlo ("*Ah, no! Ti calma... ascoltami*").

Numi! che dissi?...
*(con agitazione)*
No!... non è ver!...
*(con un grido)*
no...
*(tronca)*
sogno... delirio è questo...

**Aida**
Ah no! ti calma, ascoltami.

**Amonasro**
A te l'amor d'Aida…

**Aida**
All'amor mio t'affida.

**Amonasro**
Un soglio innalzerà!

**Radamès**
Io son disonorato!
Per te tradii la patria!

**Aida**
Ti calma!

**Amonasro**
No: tu non sei colpevole,
Era voler del fato…

**Radamès**
Io son disonorato!

**Aida**
Ah no!

**Amonasro**
No!

**Radamès**
Per te tradii la patria!

**Amonasro**
No: tu non sei colpevole.

**Aida**
Ti calma...

**Amonasro**
Vien: oltre il Nil ne attendono
I prodi a noi devoti,
Là del tuo core i voti
Coronerà l'amor.
*(trascinando Radamès)*
Vieni, vieni, vieni.

**Amneris**
*(dal tempio)*
Traditor!

**Aida**
La mia rival!...

**Amonasro**
L'opra mia a strugger vieni!
*(avventandosi su Amneris con un pugnale)*
Muori!...

**Radamès**
*(frapponendosi)*
Arresta, insano!...

**Amonasro**
Oh, rabbia!

**Ramfis**
Guardie, olà!

**Radamès**
*(ad Aida ed Amonasro)*
Presto!... fuggite!...

**Amonasro**
*(trascinando Aida)*
Vieni, o figlia!

**Ramfis**
*(alle Guardie)*
L'inseguite!

**Radamès**
*(a Ramfis)*
Sacerdote, io resto a te.

**"Sacerdote, io resto a te"**
Nel finale del terzo atto l'azione si risolve in pochi attimi, tra il ritmo incalzante dell'orchestra al completo per la quale in partitura vi è l'indicazione "prestissimo": Ramfis e Amneris sono usciti dal tempio e, mentre quest'ultima accusa Radamès gridandogli "*traditor!*", già Amonasro vuole raggiungerla per pugnalarla. Radamès la difende, ma allo stesso tempo incita Aida e suo padre a fuggire; i soldati sono già dietro di loro, mentre rapide figurazioni orchestrali si susseguono incessanti. Quando finalmente l'orchestra si arresta al termine di una veloce scala cromatica ascendente, Radamès si consegna a Ramfis e proferisce l'ultimo, drammatico verso ("*Sacerdote io resto a te*"), portando la tensione al culmine e lasciando concludere l'atto nel turbinio dell'orchestra che suona in *fortissimo*.

# Atto IV

## *Scena I*

*Sala nel palazzo del Re. Alla sinistra, una gran porta che mette alla sala sotterranea delle sentenze. Andito a destra che conduce alla prigione di Radamès.*

**Amneris**
*(mestamente atteggiata davanti la porta del sotterraneo)*
L'aborrita rivale a me sfuggia...
Dai Sacerdoti Radamès attende
Dei traditor la pena… Traditor
Egli non è... Pur rivelò di guerra
L'alto segreto... egli fuggir volea...
Con lei fuggire... Traditori tutti!
A morte! A morte!... Oh! che mai parlo? Io l'amo,
Io l'amo sempre... Disperato, insano
É quest'amor che la mia vita strugge.
Oh! s'ei potesse amarmi!...
Vorrei salvarlo… E come?
*(risoluto)*
Si tenti! Guardie: Radamès qui venga.
*(Radamès è condotto dalle Guardie)*
Già i Sacerdoti adunansi
Arbitri del tuo fato;
Pur dell'accusa orribile
Scolparti ancor t'è dato;
Ti scolpa e la tua grazia Io pregherò dal trono,
E nunzia di perdono,
Di vita, a te sarò.

**Radamès**
Di mie discolpe i giudici
Mai non urdan l'accento;
Dinanzi ai Numi, agli uomini,
Né vil, né reo mi sento.
Profferse il labbro incauto
Fatal segreto, è vero,
Ma puro il mio pensiero,
E l'onor mio restò.

**"Io l'amo, io l'amo sempre..."**
L'ampia scena di Amneris che apre l'ultimo atto è caratterizzata da varie reminescenze tematiche. Dopo il recitativo iniziale, ad esempio, è riproposto il tema (ai violini) a lei collegato fin dal suo ingresso in scena nel primo atto. La figlia del faraone vorrebbe salvare Radamès, imprigionato come traditore, e per questo ordina alle guardie di portarlo innanzi a lei.

**"Già i Sacerdoti adunansi"**
Il grande duetto tra tenore e mezzosoprano è introdotto dall'arpeggio del clarinetto basso che accompagna il tema ampio e fremente, prima esposto da Amneris e poi ripetuto in una tonalità diversa da Radamès, il quale proclama con orgoglio che il suo onore è senza macchia. Amneris, quindi, si lascia andare con una supplica d'intenso lirismo ("*Ah! Tu dei vivere*"), attraverso la quale è mostrata tutta l'imponenza della voce di mezzosoprano. Proprio a proposito del duetto, in una lettera del 26 ottobre 1870, Verdi scrisse: "[…] mi posi a studiare lungamente il duetto del quarto atto, e son sempre più convinto che bisogna darvi, fin da principio, forma lirica". Nel dialogo che segue Radamès scopre, in una crescente concitazione orchestrale, che Aida è ancora viva. Egli dunque, in un breve ma delicatissimo 'a parte', attraverso una melodia profondamente toccante raddoppiata ai violini primi, prega che l'amata possa tornare salva al suo paese.

**Amneris**
Salvati dunque e scolpati.

**Radamès**
No.

**Amneris**
Tu morrai…

**Radamès**
La vita
Aborro; d'ogni gaudio
La fonte inaridita,
Svanita ogni speranza,
Sol bramo di morir.

**Amneris**
Morire!... Ah, tu dei vivere!
Sì, all'amor mio vivrai;
Per te le angosce orribili
Di morte io già provai;
T'amai, soffersi tanto...
Vegliai le notti in pianto...
E patria, e trono, e vita
Tutto darei per te.

**Radamès**
Per essa anch'io la patria
E l'onor mio tradia...

**Amneris**
Di lei non più!...

**Radamès**
L'infamia
M'attende e vuoi ch'io viva?...
Misero appien mi festi,
Aida a me togliesti,
Spenta l'hai forse… e in dono
Offri la vita a me?

**Amneris**
Io… di sua morte origine!
No!... Vive Aida…

**Radamès**
Vive!

**Amneris**
Nei disperati aneliti
Dell'orde fuggitive
Sol cadde il padre…

**Radamès**
Ed ella?...

**Amneris**
Sparve, né più novella
S'ebbe...

**Radamès**
Gli Dei l'adducano
Salva alle patrie mura,
E ignori la sventura
Di chi per lei morrà!

**Amneris**
Ma, s'io ti salvo, giurami
Che più non la vedrai...

**Radamès**
Nol posso!...

**Amneris**
A lei rinunzia
Per sempre... e tu vivrai!...

**Radamès**
Nol posso!...

**Amneris**
Anco una volta:
A lei rinuncia...

**Radamès**
È vano...

**Amneris**
Morir vuoi dunque, insano?

**Radamès**
Pronto a morir son già.

**Amneris**
Chi ti salva, o sciagurato,
Dalla sorte che t'aspetta?
In furore hai tu cangiato
Un amor ch'egual non ha.
De' miei pianti la vendetta
Or dal ciel si compirà.

**Radamès**
È la morte un ben supremo
Se per lei morir m'è dato;
Nel subir l'estremo fato
Gaudii immensi il cor avrà;
L'ira umana più non temo,
Temo sol la tua pietà.

**Amneris**
Ah! chi ti salva?
De' miei pianti la vendetta
Or dal ciel si compirà.
*(Radamès parte circondato dalle Guardie, Amneris cade desolata su di un sedile)*

**Amneris**
*(sola, nella massima desolazione)*
Ohimè!... morir mi sento!... Oh! chi lo salva?
*(soffocata dal pianto)*
E in poter di costoro
Io stessa lo gettai!... Ora, a te impreco,
Atroce gelosia, che la sua morte
E il lutto eterno del mio cor segnasti!
*(si volge e vede i Sacerdoti che attraversano la scena per entrare nel sotterraneo)*
Ecco i fatali,
Gl'inesorati ministri di morte…
Oh! Ch'io non vegga quelle bianche larve!
*(si copre il volto colle mani)*
E in poter di costoro
Io stessa lo gettai!...

**Ramfis, Sacerdoti**
*(nel sotterraneo)*
Spirto del Nume, sovra noi discendi!
Ne avviva al raggio dell'eterna luce;
Pel labbro nostro tua giustizia apprendi.

**"Chi ti salva, o sciagurato"**
Su un tremolo sinistro degli archi, per tre volte Amneris chiede di rinunciare ad Aida in cambio della vita, e per tre volte Radamès respinge le sue offerte. All'ultimo rifiuto esplode la cabaletta finale che vede Amneris divisa tra sentimenti di collera e di disperazione: per Radamès non c'è più alcuna speranza, ed egli è pronto ad accettare la morte come "*bene supremo*". Viene quindi ricondotto in prigione, mentre Amneris rimane sola in scena con la prospettiva della sua morte e il senso di colpa per averla provocata ("*Ohimè!... morir mi sento*"); nel frattempo i contrabbassi in sordina ripropongono, variato, il tema di Amneris che fa da lugubre sfondo ai lamenti desolati della donna.

**"Spirto del Nume, sovra noi discendi"**
Durante la 'scena del giudizio', dal sotterraneo sale la preghiera di Ramfis e dei sacerdoti (all'unisono), che appare come una sorta di canto piano, caratterizzato da intervalli melodici tratti dalla scala pentatonica e da un melisma conclusivo. Radamès è condotto nel sotterraneo che ha la funzione di "aula di giustizia", dove viene processato dagli stessi sacerdoti. Mentre l'orchestra tace vengono formulate tre accuse distinte nei confronti del traditore, sottolineate solo da tre suoni di trombe e tromboni che sembrano voler replicare le tre sillabe del nome di Ra-da-mès. Lo schema delle tre accuse si ripete secondo uno stesso disegno nella musica, ma ogni volta un semitono più alto, in un crescendo di tensione. Poiché Radamès tace alla richiesta dei sacerdoti di discolparsi, viene condannato come traditore. La sentenza è durissima (sarà sepolto vivo nella cripta di Vulcano), e non appena questa è pronunciata l'orchestra sembra infiammarsi. La scena si chiude nella disperazione di Amneris che conclude lanciando una maledizione sui sacerdoti, in un tragico gesto finale sorretto nella musica prima dagli ottoni e poi dall'intera orchestra.

**Amneris**
Numi, pietà del mio straziato core...
Egli è innocente, lo salvate, o Numi!
Disperato, tremendo è il mio dolore!
*(Radamès fra le Guardie attraversa la scena e entra nel sotterraneo)*

**Ramfis, Sacerdoti**
Spirto del Nume, sovra noi discendi!

**Amneris**
*(vede Radamès e grida)*
Oh! chi lo salva?...
Mi sento morir! Ohimè!

**Ramfis**
*(nel sotterraneo)*
Radamès!... Radamès!... Radamès!... Tu rivelasti
Della patria i segreti allo straniero…
Discolpati!

**Sacerdoti**
Discolpati.

**Ramfis**
Egli tace…

**Ramfis, Sacerdoti**
Traditor!

**Amneris**
Ah, pietà! Egli è innocente, Numi, pietà!

**Ramfis**
Radamès!... Radamès!... Radamès!... Tu disertasti
Dal campo il dì che precedea la pugna.
Discolpati!

**Sacerdoti**
Discolpati!

**Ramfis**
Egli tace…

**Ramfis, Sacerdoti**
Traditor!

**Amneris**
Ah, pietà! Ah! lo salvate, Numi, pietà!

**Ramfis**
Radamès!... Radamès!... Radamès!... Tua fe' violasti
Alla patria spergiuro, al Re, all'onor.
Discolpati!

**Sacerdoti**
Discolpati!

**Ramfis**
Egli tace!

**Ramfis, Sacerdoti**
Traditor!

**Amneris**
Ah, pietà! Ah, lo salvate, Numi, pietà!

**Ramfis, Sacerdoti**
Radamès: è deciso il tuo fato;
Degli infami la morte tu avrai;
Sotto l'ara del Nume sdegnato
A te vivo fia schiuso l'avel!

**Amneris**
A lui vivo… la tomba... Oh! gl'infami!
Né di sangue son paghi giammai...
E si chiaman ministri del ciel!
*(i Sacerdoti escono dal sotterraneo)*

**Ramfis, Sacerdoti**
Traditor! Traditor! Traditor!

**Amneris**
*(investendo i Sacerdoti)*
Sacerdoti; compiste un delitto!
Tigri infami di sangue assetate…
Voi la terra ed i Numi oltraggiate...
Voi punite chi colpe non ha!

**Ramfis**
È traditor!

**Sacerdoti**
È traditor!

**Ramfis, Sacerdoti**
Morrà.

**Amneris**
*(a Ramfis)*
Sacerdote, quest'uomo che uccidi,
Tu lo sai... da me un giorno fu amato...
L'anatèma d'un core straziato
Col suo sangue su te ricadrà!

**Ramfis**
È traditor!

**Sacerdoti**
È traditor!

**Ramfis, Sacerdoti**
Morrà!

**Amneris**
Voi la terra ed i Numi oltraggiate...
Voi punite chi colpe non ha.
Ah no, non è traditor pietà!

**Ramfis, Sacerdoti**
Morrà!
È traditor! Morrà!
*(s'allontanano)*
Traditor! Traditor! Traditor!

**Amneris**
Empia razza! Anatèma su voi!
La vendetta del ciel scenderà!
Anatèma su voi!
*(esce disperata)*

## *Scena II*

*La scena è divisa in due piani. Il piano superiore rappresenta l'interno del Tempio di Vulcano splendente d'oro e di luce; il piano inferiore, un sotterraneo. Lunghe file d'arcate si perdono nell'oscurità. Statue colossali d'Osiride colle mani incrociate sostengono i pilastri della volta. Radamès è nel sotterraneo sui gradini della scala per cui è disceso. Al di sopra, due Sacerdoti intenti a chiudere la pietra del sotterraneo.*

**"La fatal pietra sovra me si chiuse"**
L'ultima scena dell'opera, divisa in due livelli, si apre con l'orchestra intera che suona in *pianissimo*. I pensieri di Radamès, sepolto nella cripta, sono tutti per Aida. Sul breve lamento del flauto e dell'oboe, al culmine di un *crescendo* di archi, egli riconosce la figura della sua amata ("*Cielo!... Aida!*"). Inizia così il duetto finale, ove Aida racconta che, avuta una premonizione sulla condanna di Radamès, lo ha preceduto nella cripta per poter morire tra le sue braccia ("*Presago il cuore della tua condanna*"). Il racconto è accompagnato da minime su una sola nota ripetuta da clarinetto, fagotto, viole e violoncelli sul ritmo scandito dalla grancassa. Al pensiero dalla morte di Aida, Radamès si volge in un nuovo slancio di dolcezza ("*Morir! sì pura e bella*"), ove i clarinetti contribuiscono a conferire una più tenera sfumatura alla melodia.

**Radamès**
La fatal pietra sovra me si chiuse...
Ecco la tomba mia. Del dì la luce
Più non vedrò... Non rivedrò più Aida...
Aida, ove sei tu? Possa tu almeno
Viver felice e la mia sorte orrenda
Sempre ignorar! Qual gemito!... Una larva...
Una vision... No! forma umana è questa...
Ciel!... Aida!

**Aida**
Son io...

**Radamès**
Tu...
*(nella massima disperazione)*
In questa tomba!

**Aida**
Presago il core della tua condanna,
In questa tomba che per te s'apriva
Io penetrai furtiva...
E qui lontana da ogni umano sguardo
Nelle tue braccia desiai morire.

**Radamès**
Morir! sì pura e bella!
Morir per me d'amore...
Degli anni tuoi nel fiore
Fuggir la vita!
T'avea il cielo per l'amor creata,
Ed io t'uccido per averti amata!
No, non morrai!
Troppo t'amai!
Troppo sei bella!

**Aida**
*(vaneggiando)*
Vedi?... di morte l'angelo
Radiante a noi s'appressa,
Ne adduce a eterni gaudii
Sovra i suoi vanni d'or.
Già veggo il ciel dischiudersi,
Ivi ogni affanno cessa...
Ivi comincia l'estasi
D'un immortale amor.

**Sacerdotesse**
*(nel tempio)*
Immenso Fthà del mondo
Spirito animator!

**Sacerdoti**
*(nel tempio)*
Ah!

**Aida**
Triste canto!...

**Radamès**
Il tripudio
Dei Sacerdoti…

**Aida**
Il nostro inno di morte…

**Radamès**
*(cercando di smuovere la pietra del sotterraneo)*
Né le mie forti braccia
Smuoverti potranno, o fatal pietra!

**Sacerdoti, Sacerdotesse**
Ah! Noi t'invochiamo, t'invochiam.

**Aida**
Invan!... tutto è finito
Sulla terra per noi…

**Radamès**
*(con desolata rassegnazione)*
È vero! È vero!...

**Aida e Radamès**
O terra addio, addio valle di pianti...
Sogno di gaudio che in dolor svanì
A noi si schiude il ciel e l'alme erranti
Volano al raggio dell'interno dì.

**Sacerdoti, Sacerdotesse**
Immenso Fthà, noi t'invochiam!

**Aida e Radamès**
Ah! si schiude il ciel.
O terra addio, addio valle di pianti...

**"Il nostro inno di morte"**
La mente di Aida già vacilla: mentre le appare una visione dell'angelo della morte, la linea del suo canto viene spezzata da pause di crome ("*Vedi?... di morte l'angelo*"). Dall'alto del Tempio, intanto, si scorge il canto delle sacerdotesse che aveva caratterizzato l'inizio della scena seconda del primo atto ("*Immenso Fthà*"), interpretato ora dagli amanti come inno di morte. Mentre Radamès tenta un ultimo sforzo per rimuovere la pietra che li imprigiona, ricompare anche il tema della danza sacra delle sacerdotesse, sovrapposta al coro d'invocazione proveniente dall'esterno e all'ultimo sospiro di rassegnazione di Aida.

**"O terra addio"**
L'ultimo numero dell'opera è costituito dall'accorato 'addio' alla vita degli amanti, in cui le immagini poetico-musicali evocate realizzano un'ascesa verso la luce, in contrasto con il sotterraneo cupo della scena. È una sorta di forma di cabaletta, la cui melodia è prima alternata e poi cantata all'unisono dai due, e dove l'atmosfera eterea è determinata dagli armonici dei violini e dei violoncelli che risaltano sugli accordi delle arpe. Il canto degli amanti, a sua volta, è prima alternato e poi sovrapposto alle invocazioni del coro che ancora echeggia l'idea musicale tratta dall'inno all'"*Immenso Fthà*", mentre nei flauti risuona il tema sinuoso della danza sacra delle sacerdotesse. Ad essi si aggiunge il *requiescat* di Amneris che, al di sopra della cripta, si inginocchia e prega per l'anima di Radamès con la voce "soffocata dal pianto". Sulla ripetizione del verso finale ("*Si schiude il ciel*") Aida cade morta tra le braccia di Radamès, mentre quattro violini in sordina riespongono per l'ultima volta il tema di "*O terra addio*", in uno straordinario e compassionevole finale dell'opera che si conclude sull'ultima invocazione del coro all'"*immenso Fthà*".

**Amneris**
*(con voce soffocata dal pianto)*
Pace t'imploro...

**Aida e Radamès**
Sogno di gaudio che in dolor svanì

**Amneris**
...salma adorata...

**Aida e Radamès**
A noi si schiude il ciel...

**Amneris**
Isi placata...

**Aida e Radamès**
...si schiude il ciel e l'alme erranti...

**Amneris**
Isi placata ti schiuda il ciel!

**Aida e Radamès**
Volano al raggio dell'eterno dì...

**Sacerdoti, Sacerdotesse**
Noi t'invochiam...

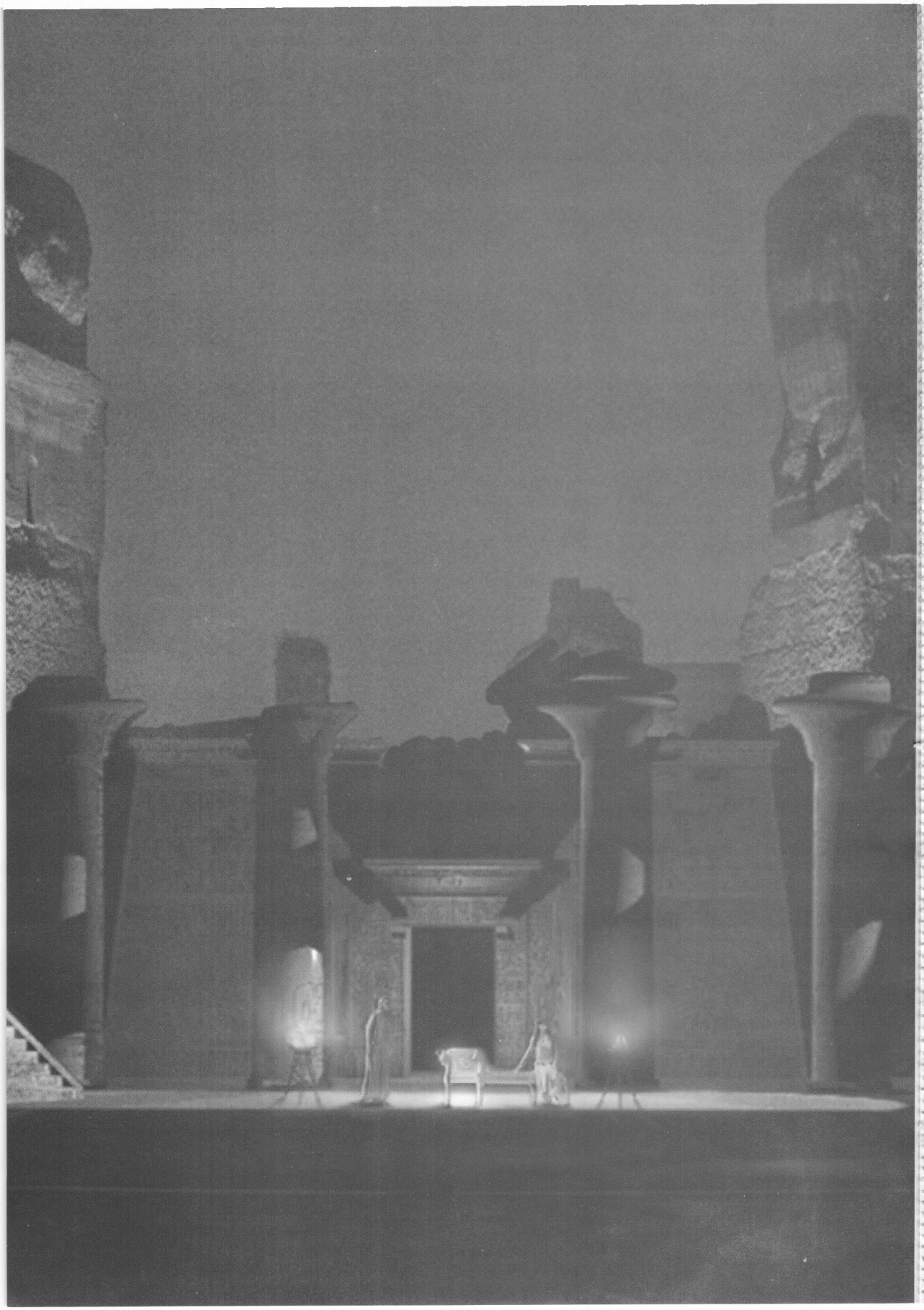
**Aida e Radamès**
...il ciel...

**Sacerdoti, Sacerdotesse**
... immenso Fthà!

**Aida e Radamès**
...si schiude il ciel...
*(Aida cade e muore nelle braccia di Radamès)*

**Amneris**
Pace t'imploro, pace, pace, pace!

**Sacerdoti, Sacerdotesse**
Immenso Fthà!



# *Aida*
## al Teatro dell'Opera di Roma

**I nomi degli interpreti si riferiscono ai tre ruoli principali: nell'ordine Aida, Radamès, Amneris**

**8 OTTOBRE 1881**
18 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Alessandro Pomè
INTERPRETI
Teresina Singer
Giovanni Sani
Giulia Novelli

**25 NOVEMBRE 1882**
2 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Marino Mancinelli
INTERPRETI
Amalia Fossa
Franco Cardinali /
Gaetano Orrisi
Antonietta Pozzoni-Anastasi

**4 NOVEMBRE 1897**
17 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Arnaldo Conti /
Teofilo De Angelis
INTERPRETI
Giusepina Cesareo /
Linda Micucci
Vincenzo Ghilardini /
Antonio Ceppi
Concetta Mas /
Irma De Spagny

**3 FEBBRAIO 1900**
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Leopoldo Mugnone
**Direttore di Scena**
Nino Vignuzzi
**Scenografo**
Ettore Sormanni
INTERPRETI
Lina Cerne Wulmann /
Maria De Marchi
Francisco Vignas /
Giovanni Peirani
Emma Longhi /
Emma Leonardi

**31 GENNAIO 1903**
6 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Edoardo Vitale
**Direttore di Scena**
Egisto Scarlatti
**Scenografo**
Costantino Magni
INTERPRETI
Fausta Labia /
Hariclea Darclée
Enrico Caruso /
Luigi Longobardi
Elisa Bruni

**26 DICEMBRE 1904**
19 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Edoardo Vitale /
Teofilo De Angelis
**Direttore di Scena**
Ettore Coppini
**Scenografo**
Cesare Ferri
INTERPRETI
Salomea Krusceniski /
Asunta Bucciarelli
Giovanni Zenatello /
Luigi Longobardi
Elisa Bruno / Virginia Guerrini

**13 FEBBRAIO 1909**
14 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Giorgio Polacco /
Teofilo De Angelis
**Direttore di Scena**
Vincenzo Dell'Agostino
**Scenografo**
Cesare Ferri
INTERPRETI
Celestina Boninsegna /
Cecilia Gagliardi
Augusto Scampini
Maria Claessens /
Luisa Garibaldi

**5 OTTOBRE 1911**
10 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Marino Mancinelli
**Direttore di scena**
Romeo Francioli
**Scenografo**
Magni/ Granata / Testa
INTERPRETI
Cecilia Gagliardi /
Emma Magagna Lopez /
Esmeralda Pucci
Augusto Scampini
Luisa Garibaldi

**26 MARZO 1913**
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Edoardo Vitale /
Alfredo Martino
**Direttore di Scena**
Romeo Francioli
**Scenografo**
Cesare Ferri / Ettore Bolidori
INTERPRETI
Juanita Cappella
Giuseppe Taccani
Elvira Casazza

**19 APRILE 1913**
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Teofilo De Angelis
**Direttore di Scena**
Romeo Francioli
**Scenografo**
Cesare Ferri / Ettore Polidori
INTERPRETI
Elvira Galeazzi
Lamberto Lanzetti
Maria Pia Bertolucci

**17 MARZO 1915**
10 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Edoardo Vitale
**Direttore di Scena**
Romeo Francioli
**Scenografo**
Cesare Ferri / Ettore Polidori
INTERPRETI
Rosa Raisa
Bernardo De Muro
Flora Perini

**23 MARZO 1916**
4 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Edoardo Vitale
**Direttore di Scena**
Giuseppe Cecchetti
**Scenografo**
Cesare Ferri / Ettore Polido
INTERPRETI
Rosa Raisa
Giulio Crimi
Elvira Casazza /
Gabriella Besanzoni

**8 LUGLIO 1916**
21 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Giovanni Zuccani
**Direttore di Scena**
Antonio Palestra
INTERPRETI
Gemma Malibran /
Laura Cirino / Gisa Madera /
Xenia De Beghiceff
Fortunato De Angelis /
Carlo Albani
Gabriella Besanzoni /
Francesca Mathan /
Anna Gramegna

**6 MARZO 1917**
5 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Edoardo Vitale / Teofilo
De Angelis / Alfredo Martino
**Direttore di Scena**
Vincenzo Dell'Agostino
**Scenografo**
Cesare Ferri / Ettore Polidori
INTERPRETI
Fidelia Campigna / Sara Cesar
Pedro Lafuente /
Amador Famadas
Gabriella Besanzoni

**18 MARZO 1919**
10 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Gino Marinuzzi /
Teofilo De Angelis
**Direttore di Scena**
Armando Beruccini
**Scenografo**
Cesare Ferri / Ettore Polidori
INTERPRETI
Maria Carena / Amaro Zola
Rinaldo Grassi /
Rinaldo Schenone
Matilde Blanco Sadun

**4 MAGGIO 1919**
3 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Teofilo De Angelis
**Direttore di Scena**
Armando Beruccini
**Scenografo**
Cesare Ferri / Ettore Polidori
INTERPRETI
Amaro Zola
Rinaldo Schenone
Anna Gramegna

**11 FEBBRAIO 1921**
13 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Edoardo Vitale /
Teofilo De Angelis
**Direttore di Scena**
Armando Beruccini
**Scenografo**
Cesare Ferri / Ettore Polidori
INTERPRETI
Amaro Zola /
Augusta Concato
Michele Fleta / Antonio Cortis
Anna Gramegna /
Fanny Anitua

**2 GENNAIO 1923**
18 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Vittorio Gui /
Riccardo Santarelli / Luigi Ricci
**Direttore di Scena**
Vincenzo Dell'Agostino
**Scenografo**
Antonio Rovescalli
INTERPRETI
Maria Llacer / Ester Mazzoleni
/ Lella Braghini
Ismaele Voltolini /
Antonio Cortis / Aroldo Lindi
Giuseppina Zinetti

**22 NOVEMBRE 1923**
(Recita straordinaria in onore dei Sovrani di Spagna)
1 rappresentazione
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Pietro Mascagni
**Direttore di Scena**
Vincenzo Dell'Agostino
**Scenografo**
Augusto Carelli
INTERPRETI
Tina Poli Randaccio
Bernardo De Muro
Giuseppina Zinetti

**3 FEBBRAIO 1925**
21 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Edoardo Vitale /
Teofilo De Angelis
**Direttore di Scena**
Vincenzo Dell'Agostino
**Scenografo**
Augusto Carelli
INTERPRETI
Isola Rinolfi /
Massima Benedetti
Francesco Merli /
Vittorio Fullino / John Sullivan /
Giuseppe Taccani
Luisa Bertana /Anita Vasari /
Anna Gramegna

**6 FEBBRAIO 1926**
5 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Giulio Falconi /
Teofilo De Angelis
**Direttore di Scena**
Vincenzo Dell'Agostino
**Scenografo**
Augusto Carelli
INTERPRETI
Iva Pacetti / Bianca Scacciati
Giulio Crimi /
Giuseppe Taccani
Flora Perini

**7 MARZO 1928**
7 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Gino Marinuzzi
**Direttore di Scena**
Ezio Cellini
**Scenografo**
Alberto Scajoli
INTERPRETI
Bianca Scacciati /
Delia Samoiroff
Giacomo Lauri Volpi /
Pedro Mirassou
Fanny Anita

**21 APRILE 1929**
3 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Gino Marinuzzi
**Direttore di Scena**
Ezio Cellini
**Scenografo**
Alberto Scajoli
INTERPRETI
Claudia Muzio / Iva Pacetti
Giovanni Martinelli /
Renato Zanelli
Luisa Bertana / Ebe Stignani

**29 GENNAIO 1931**
8 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Gabriele Santini /
Teofilo De Angelis
**Direttore di Scena**
Alessandro Sanine
**Scenografo**
Alberto Scajoli
INTERPRETI
Giannina Arangi Lombardi /
Olga Carrara
Aureliano Pertile /
Giuseppe Taccani
Aurora Buades /
Gianna Pederzini

**24 FEBBRAIO 1934**
7 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Edoardo Vitale
**Direttore di Scena**
Alessandro Sanine
**Scenografo**
Alberto Scajoli
INTERPRETI
Iva Pacetti / Mina Horn /
Giannina Arangi Lombardi
Aureliano Pertile / Francesco Merli
Angelica Cravcenco /
Ebe Stignani

**22 DICEMBRE 1936**
11 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Tullio Serafin /
Olivero De Fabritiis
**Regista**
Carlo Piccinato
**Scenografo**
Alberto Scajoli
INTERPRETI
Gina Cigna / Stella Roman /
Maria Pedrini / Maria Caniglia
Francesco Merli / Aureliano
Pertile / Beniamino Gigli /
Niny Giani / Maria Benedetti

**9 LUGLIO 1938**
(Terme di Caracalla)
7 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Olivero De Fabritiis /
Teofilo De Angelis
**Regista**
Herbert Graf
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Maria Caniglia / Gina Cigna /
Stella Roman / Iva Pacetti
Beniamino Gigli / Galliano Masini
Ebe Stignani / Maria Benedetti /
Gilda Alfano

**5 AGOSTO 1939**
(Terme di Caracalla)
5 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Iva Pacetti / Maria Caniglia
Beniamino Gigli /
Galliano Masini
Ebe Stignani / Gilda Alfano /
Maria Benedetti

**4 LUGLIO 1941**
(Zagabria, Teatro Nazionale)
2 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Tullio Serafin
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Alberto Scajoli
INTERPRETI
Maria Caniglia
Beniamino Gigli
Gianna Pederzini

**13 MARZO 1942**
7 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Tullio Serafin
**Regista**
Marcello Govoni
**Scenografo**
Nicola Bonois / Alberto Scajoli
INTERPRETI
Maria Caniglia /
Clara Jacobo / Maria Pedrini
Beniamino Gigli /
Galliano Masini
Gianna Pederzini /
Niny Giani / Ebe Stignani

**23 NOVEMBRE 1943**
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Victor De Sabata /
Vincenzo Bellezza
**Regista**
Alessandro Sanine
**Scenografo**
Nicola Benois / Alberto Scajoli
INTERPRETI
Maria Caniglia / Maria Pedrini
Beniamino Gigli /
Zani Cambani / Renato Gigli
Cloe Elmo / Gilda Alfano /
Maria Benedetti

**12 AGOSTO 1944**
11 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Franco Capuana
**Regista**
Alessandro Sanine
**Scenografo**
Nicola Benois / Alberto Scajoli
INTERPRETI
Maria Caniglia / Jole Gavino /
Renato Gigli
Maria Benedetti / Pina Ulisse /
Gilda Alfano

**9 FEBBRAIO 1945**
8 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Vincenzo Bellezza /
Riccardo Santarelli
**Regista**
Alessandro Sanine
**Scenografo**
Nicola Benois / Alberto Scajoli
INTERPRETI
Iva Pacetti / Jole Gavino /
Tina Savona
Renato Gigli /
Maria Benedetti

**12 LUGLIO 1945**
(Terme di Caracalla)
8 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Gabriele Santini / Riccardo
Santarelli / Angelo Questa
**Regista**
Carlo Piccinato
**Scenografo**
Nicola Benois / Alberto Scajoli
INTERPRETI
Maria Caniglia / Jole Gavino /
Elisabetta Barbato
Galliano Masini / Renato Gigli
Fedora Barbieri / Gilda Alfano /
Amalia Pini

**1 MARZO 1946**
8 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis /
Riccardo Santarelli
**Regista**
Alessandro Sanine
**Scenografo**
Nicola Benois / Alberto Scajoli
INTERPRETI
Maria Caniglia / Elisabetta
Barbato / Germana Di Giulio
Francesco Merli / Renato Gigli
Fedora Barbieri / Gilda Alfano /
Maria Benedetti

**24 LUGLIO 1946**
(Terme di Caracalla)
7 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Giuseppe Baroni /
Riccardo Santarelli
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Carla Castellani /
Germana Di Giulio
Francesco Merli
Fedora Barbieri / Ebe Stignani

**28 GIUGNO 1947**
(Terme di Caracalla)
6 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Gabriele Santini / Riccardo Santarelli / Nicola Rucci
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Elisabetta Barbato / Anna Di Giorgio / Lucia Turcano
Mario Del Monaco / Renato Gigli / Josè Soler
Cloe Elmo / Myriam Pirazzini / Gilda Alfano

**31 LUGLIO 1948**
(Terme di Caracalla)
7 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Vincenzo Bellezza
**Regista**
Oscar Saxida Sassi
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Lucia Turcano / Anna Di Giorgio
Mario Filippeschi / Emilio Marinesco
Elena Nicolai / Myriam Pirazzini / Gilda Alfano

**21 APRILE 1949**
4 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis / Giuseppe Morelli
**Regista**
Oscar Saxida Sassi
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Maria Caniglia / Anna Di Giorgio / Jole Gavino
Leonida Bellon / Renato Gigli
Maria Benedetti

**20 APRILE 1950**
4 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Vincenzo Bellezza
**Regista**
Carlo Acli Azzolini
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Elisabetta Barbato / Sara Menkes
Mario Filippeschi
Maria Benedetti

**9 LUGLIO 1950**
(Terme di Caracalla)
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Vincenzo Bellezza
**Regista**
Carlo Acli Azzolini
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Maria Pedrini / Sara Menkes / Carmen Lucchetti
Roberto Turrini
Marianna Radev / Maria Benedetti / Dora Minarchi

**2 OTTOBRE 1950**
(Per i partecipanti al Congresso Internazionale delle Strade Ferrate)
1 rappresentazione
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Vincenzo Bellezza
**Regista**
Carlo Acli Azzolini
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Maria Callas
Mirto Picchi
Ebe Stignani

**24 MAGGIO 1951**
(Wiesbaden, Hessisches Staatstheather)
2 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis
**Regista**
Enrico Frigerio
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Elisabetta Barbato
Mario Filippeschi
Dora Minarchi

**31 MAGGIO 1951**
(Stoccarda , Wüttembergischen Staatstheater)
1 rappresentazione
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis
**Regista**
Enrico Frigerio
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Elisabetta Barbato
Mario Filippeschi
Dora Minarchi

**3 GIUGNO 1951**
(Monaco, Bayerischen Staatsoper)
1 rappresentazione
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis
**Regista**
Enrico Frigerio
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Elisabetta Barbato
Mario Filippeschi
Dora Minarchi

**10 GENNAIO 1952**
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Franco Capuana / Ottavio Ziino
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Nicola Benois / Alberto Scajoli
INTERPRETI
Antonietta Stella / Elisabetta Barbato / Anna Di Giorgio Giacomo Lauri Volpi / Roberto Turrini / Renato Gigli Giulietta Simionato / Maria Benedetti / Myriam Pirazzini / Lucia Danieli / Palmira Vitali Marini

**14 GIUGNO 1952**
(Montreaux , Teatro all'aperto Place du Marché)
3 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Gianandrea Gavazzeni
**Regista**
Enrico Frigerio
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Antonietta Stella
Roberto Turrini
Myriam Pirazzini

**26 LUGLIO 1952**
(Terme di Caracalla)
7 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Vincenzo Bellezza / Nicola Rucci
**Regista**
Cesare Barlacchi
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Maria Pedrini / Sara Menkes Roberto Turrini / Giuseppe Vertechi / Renato Gigli Maria Benedetti / Amalia Pini

**6 AGOSTO 1953**
(Terme di Caracalla)
7 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis
**Regista**
Carlo Piccinato
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Clara Martinis / Elisabetta Barbato / Antonietta Stella Mario Filippeschi / Mario Del Monaco Elena Nicolai / Maria Benedetti / Dora Minarchi

**29 LUGLIO 1954**
(Terme di Caracalla)
8 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Angelo Questa
**Regista**
Enrico Frigerio
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Luciana Amara / Maria Pedrini / Elisabetta Barbato Roberto Turrini / Mario Del Monaco / Giuseppe Vertechi Giulietta Simonato / Maria Benedetti

**6 AGOSTO 1955**
(Terme di Caracalla)
7 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis
**Regista**
Aldo Vassallo
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Anita Cerquetti / Carmen Lucchetti / Caterina Mancini Mario Filippeschi Maria Benedetti

**14 LUGLIO 1956**
(Terme di Caracalla)
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Angelo Questa / Alberto Paoletti
**Regista**
Aldo Vassallo Mirabella
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Elisabetta Barbato / Anita Cerquetti / Maria Pedrini Roberto Turrini / Mario Filippeschi / Giuseppe Vertechi / Umberto Borsò Fedora Barbieri / Maria Benedetti

**26 GENNAIO 1957**
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Gabriele Santini / Alberto Paoletti
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Nicola Benois
INTERPRETI
Anita Cerquetti / Luciana Bertolli Franco Corelli / Giuseppe Vertechi Giulietta Simionato / Dora Minarchi

**1 AGOSTO 1957**
(Terme di Caracalla)
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Angelo Questa / Alberto Paoletti
**Regista**
Aldo Vassallo
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini

INTERPRETI
Anita Cerquetti / Simona Dall'Argine / Maria Pedrini Umberto Borsò / Mario Filippeschi / Giuseppe Vertechi / Franco Corelli Myriam Pirazzini / Maria Benedetti / Fedora Barbieri

**13 LUGLIO 1958**
(Terme di Caracalla)
11 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Franco Ghione / Alberto Paoletti
**Regista**
Carlo Acli Azzolini
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Antonietta Stella / Maria Coleva / Simona Dall'Argine Franco Corelli / Roberto Turrini / Giuseppe Vertechi Myriam Pirazzini / Dora Minarchi / Adriana Lazzarini

**10 LUGLIO 1959**
(Terme di Caracalla)
12 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Angelo Questa / Alessandro Derevitzsky
**Regista**
Cesare Barlacchi
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Floriana Cavalli / Elisabetta Barbato / Maria Coleva / Luciana Bertolli / Vera Montanari Pier Miranda Ferraro / Gastone Limarilli / Giuseppe Vertechi / Umberto Borsò / Adriana Lazzarini / Belen Amparan / Myriam Pirazzini / Dora Minarchi

**14 LUGLIO 1960**
(Terme di Caracalla)
13 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Gabriele Santini / Napoleone Annovazzi
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Floriana Cavalli / Maria Coleva Gastone Limarilli / Giuseppe Vertechi Adriana Lazzarini / Laura Didier Gambardella/ Myriam Pirazzini / Fedora Barbieri

**6 LUGLIO 1961**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis / Alberto Paoletti
**Regista**
Aldo Vassallo
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Floriana Cavalli / Gigliola Frazzoni / Caterina Mancini / Luciana Bertolli Gastone Limarilli / Giuseppe Vertechi / Luigi Ottolini Fedora Barbieri / Luisa Malagrida / Laura Didier Gambardella / Myriam Pirazzini

**2 LUGLIO 1962**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Gianandrea Gavazzeni / Alberto Paoletti / Napoleone Annovazzi
**Regista**
Carlo Maestrini
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Antonietta Stella / Caterina Mancini / Luisa Maragliano Carlo Bergonzi / Gastone Limarilli / Giuseppe Vertechi / Charles Craig Giulietta Simionato / Fiorenza Cossotto / Laura Didier Gambardella

**11 LUGLIO 1963**
(Terme di Caracalla)
16 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis / Napoleone Annovazzi
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Claudia Parada / Marcella De Osma / Floriana Cavalli / Caterina Mancini Umberto Borsò / Antonio Annaloro / Giuseppe Vertechi Dora Minarchi / Laura Didier Gambardella / Myriam Pirazzini / Lucia Danieli

**9 LUGLIO 1964**
(Terme di Caracalla)
16 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis / Napoleone Annovazzi / Alberto Erede / Ugo Catania
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Gloria Davy / Angela Vercelli / Luisa Maragliano / Maria Pia Fabretti
Gastone Limarilli / Antonio Annaloro / Pier Maria Ferraro / Gianfranco Cecchele / Giuseppe Vertechi
Adriana Lazzarinii / Fiorenza Cossotto / Gloria Lane

**8 LUGLIO 1965**
(Terme di Caracalla)
16 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Carlo Franci / Giuseppe Patané / Napoleone Annovazzi / Ugo Catania
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Luisa Maragliano / Floriana Cavalli
Gianfranco Cecchele / Giuseppe Vertechi / Giorgio Casellato Lamberti / Umberto Borsò
Adriana Lazzarini / Dora Minarchi / Fiorenza Cossotto / Laura Didier Gambardella

**10 FEBBRAIO 1966**
14 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Ferdinando Previtali / Ugo Catania / Oliviero De Fabritiis
**Regista**
Herbert Graf
**Scenografo**
Georges Wakhevitch
INTERPRETI
Gabriella Tucci / Claudia Parada / Luisa Maragliano / Leontyne Price
Gastone Limarilli / Giorgio Casellato Lamberti / Giuseppe Campora / Gianfranco Cecchele
Fiorenza Cossotto / Laura Didier Gambardella / Mirella Parutto

**5 LUGLIO 1966**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Francesco Molinari Pradelli / Alberto Paoletti / Nino Bonavolontà
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Luisa Maragliano / Floriana Cavalli / Rita Orlandi Malaspina
Luigi Ottolini / Giorgio Casellato Lamberti / Giuseppe Vertechi
Mirella Parutto / Anna Maria Rota / Fedora Barbieri / Fiorenza Cossotto / Laura Didier Gambardella

**2 LUGLIO 1967**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Zubin Mehta / Francesco Molinari Pradelli / Napoleone Annovazzi / Ernesto Barbini / Ugo Catania
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Gabriella Tucci / Rita Orlandi Malaspina / Luisa Maragliano
Gianfranco Cecchele / Giorgio Casellato Lamberti / Ruggero Orofino / Giuseppe Vertechi
Mirella Parutto / Laura Didier Gambardella / Bianca Bortoluzzi / Dora Minarchi

**14 LUGLIO 1968**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis / Danilo Belardinelli / Ugo Catania
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Luisa Maragliano / Linda Vaina / Marisa Baldazzi
Gastone Limarilli / Ruggero Orofino / Giuseppe Vertechi
Fiorenza Cossotto / Dora Minarchi / Mirella Parutto

**14 APRILE 1969**
11 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
John Barbirolli / Alberto Paoletti / Bruno Bartoletti / Ugo Catania
**Regista**
Herbert Graf
**Scenografo**
Georges Wakhevitch
INTERPRETI
Gwyneth Jones / Linda Vaina / Luisa Maragliano / Marisa Baldazzi
Gianfranco Cecchele / Aldo Bottion / Giuseppe Vertechi
Fiorenza Cossoto / Franca Mattiucci

**7 LUGLIO 1969**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Francesco Cristofoli / Pietro Argento / Alfredo Gorzanelli
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani
INTERPRETI
Virginia Zeani / Luisa Maragliano / Elinor Ross
Angelo Mori / Bruno Prevedi / Giuseppe Vertechi
Franca Mattiucci / Laura Didier Gambardella / Adriana Lazzarini

**6 LUGLIO 1970**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Mario Gusella / Francesco Cristofoli / Carlo Franci
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Rita Orlandi Malaspina / Leyla Gencer / Virginia Zeani
Amedeo Zambon / Luigi Ottolini / Angelo Mori
Laura Didier Gambardella / Franca Mattiucci / Mirella Parutto

**8 LUGLIO 1971**
(Terme di Caracalla)
17 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Ferruccio Scaglia / Carlo Franci / Nino Verchi
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Gabriella Tucci / Luisa Maragliano / Virginia Zeani
Lodovic Spiess / Angelo Mori / Gastone Limarilli / Salvatore Puma
Franca Mattiucci / Mirella Parutto / Laura Didier Gambardella

**7 LUGLIO 1972**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Carlo Franci / Ugo Catania / Nino Bonavolontà / Napoleone Annovazzi
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTEPRETI
Helenita Olivares / Lucia Stanescu Mazzolini / Marcella Pobbe / Virginia Zeani
Gianfranco Cecchele / Giuseppe Vertechi / Angelo Mori / Amedeo Zambon
Mirella Parutto / Laura Didier Gambardella

**4 LUGLIO 1973**
(Terme di Caracalla)
16 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis / Carlo Franci / Ottavio Ziino / Danilo Belardinelli
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Rita Orlandi Malaspina / Gabriella Tucci / Luisa Maragliano / Virginia Zeani
Flaviano Labò / Angelo Mori / Amedeo Zambon /
Pier Miranda Ferraro / Fiorenza Cossotto / Mirella Parutto / Franca Mattiuzzi / Laura Didier Gambardella

**7 LUGLIO 1974**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Nino Verchi / Nino Bonavolontà / Ottavio Ziino / Ferruccio Scaglia
**Regista**
Bruno Nofri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTEPRETI
Rita Orlandi Malaspina / Virginia Zeani / Marcella Pobbe / Lucia Stanescu Mazzolini
Pier Miranda Ferraro / Renato Francesconi / Angelo Mori / Amedeo Zambon
Mirella Parutto / Laura Didier Gambardella / Franca Mattiuzzi

**12 LUGLIO 1975**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Elio Boncompagni / Nino Bonavolontà / Giuseppe Morelli / Daniele Paris
**Regista**
Renzo Frusca
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Rita Orlandi Malaspina / Claudia Parada / Marcella Pobbe
Amedeo Zambon / Luigi Ottolini / Renato Francesconi / Angelo Mori
Laura Didier Gambardella / Mirella Parutto / Franca Mattiuzzi / Bruna Baglioni

**2 LUGLIO 1976**
(Terme di Caracalla)
12 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Paolo Peloso / Giuseppe Morelli / Loris Gavarini
**Regista**
Luciano Barbieri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Rita Orlandi Malaspina / Maria Parazzini
Gianfranco Cecchele / Nicola Martinucci
Maria Luisa Nave / Laura Didier Gambardella

**8 LUGLIO 1977**
(Terme di Caracalla)
14 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Maurizio Arena / Manno Wolf Ferrari /Alberto Ventura / Ugo Catania
**Regista**
Luciano Barbieri
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Rita Orlandi Malaspina / Maria Parazzini / Mariangela Rosati
Giorgio Casellato Lamberti / Amedeo Zambon /
Piero Visconti / Bruno Rufo
Bruna Baglioni / Franca Mattiuzzi /
Katia Angeloni / Mirella Parutto

**18 LUGLIO 1978**
(Terme di Caracalla)
12 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Oliviero De Fabritiis / Alberto Ventura
**Regista**
Luciano Barbieri
**Scenografo**
Attilio Colonnello
INTERPRETI
Maria Parazzini / Rita Orlandi Malaspina
Ermanno Mauro / Nunzio Todisco / Mario Sereni
Maria Luisa Nave / Bruna Baglioni

**3 LUGLIO 1979**
(Terme di Caracalla)
15 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Paul Strauss / Paolo Peloso / Alberto Leone
**Regista**
Luciano Barbieri
**Scenografo**
Attilio Colonnello
INTERPRETI
Oriana Santunione / Maria Parazzini / Yasuko Sato
Giuseppe Giacomini / Renato Francesconi / Nunzio Todisco / Angelo Marenzi
Bruna Baglioni / Ida Bormida / Giuseppina Dalla Molle

**5 LUGLIO 1980**
(Terme di Caracalla)
14 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Carlo Franci / Alberto Ventura / Paolo Peloso
**Regista**
Luciano Barbieri

**Scenografo**
Attilio Colonnello
INTERPRETI
Eva Marton / Orianna Santunione / Maria Parazzini Giorgio Casellato Lamberti / Nunzio Todisco / Renato Francesconi Fiorenza Cossotto / Bruna Baglioni / Laura Didier Gambardella / Claudia Parada

**7 LUGLIO 1981**
(Terme di Caracalla)
13 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Giuseppe Patanè / Alberto Ventura / Luciana Rosada
**Regista**
Luciano Barbieri
**Scenografo**
Attilio Colonnello
INTERPRETI
Galina Savova / Maria Parazzini Giuseppe Giacomini / Michail Svetlev / Nunzio Todisco Maria Luisa Nave / Giuseppina Dalle Molle / Bruna Baglioni / Claudia Parada

**10 LUGLIO 1982**
(Terme di Caracalla)
12 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Peter Maag / Alberto Ventura
**Regista**
Luciano Barbieri
**Scenografo**
Attilio Colonnello
INTERPRETI
Galina Savova / Mara Zampieri / Miciè Akisada Gianfranco Cecchele / Corneliu Murgu / Nunzio Todisco Bianba Berini / Marijana Paunova / Katia Angeloni

**1 LUGLIO 1987**
(Terme di Caracalla)
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Julius Rudel / Sergio Oliva
**Regista**
Sylvano Bussotti
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Leona Mitchell / Rosa Alba Russo Ermanno Mauro / Nicola Martinucci / Giorgio Merighi Grace Bumbry / Mirna Pecile / Fiorenza Cossotto

**1 LUGLIO 1988**
(Terme di Caracalla)
12 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Daniel Oren
**Regista**
Silvia Cassini
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Aprile Millo / Marion Vernette Moore / Awilda verdejo / Ilona Tokody Nicola Martinucci / Maurizio Frusoni / Giuseppe Giacomini Dolores Zajick / Bruna Baglioni / Fiorenza Cossotto / Mirna Pecile

**25 LUGLIO 1989**
(Terme di Caracalla)
12 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Nicola Rescigno
**Regista**
Silvia Cassini
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Aprile Millo / Antonella Banaudi Giorgio Casellato Lamberti / Giusepe Giacomini Grace Bumbry / Dolores Zajick

**22 LUGLIO 1990**
(Terme di Caracalla)
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Nicola Rescigno
**Regista**
Silvia Cassini
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Aprile Millo / Awilda Verdejo Bruno Sebastian / Nunzio Todisco / Nicola Martinucci Stefania Toczyska / Elisabetta Fiorillo

**3 LUGLIO 1991**
(Terme di Caracalla)
11 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Nello Santi
**Regista**
Silvia Cassini
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Maria Chiara / Marion Vernette Moore / Adriana Morelli Vincenzo Scuderi / Nicola Martinucci / Bruno Sebastian / Lando Bartolini
Bruna Baglioni / Elisabetta Fiorillo / Maria Luisa Nave

**30 LUGLIO 1992**
(Terme di Caracalla)
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Andrea Licata
**Regista**
Silvia Cassini
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Aprile Millo / Barbara Di Maio Giuseppe Giacomini / Krystian Johannsson / Emil Ivanov Gail Gilmore / Stefani Toczyska / Mirella Caponetti

**11 LUGLIO 1993**
(Terme di Caracalla)
11 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Andrea Licata
**Regista**
Silvia Cassini
**Scenografo**
Giovanni Cruciani / Camillo Parravicini
INTERPRETI
Leona Mitchell / Elena Filipova / Alessandra Marc
Giorgio Merighi / Lando Bartolini / Keith Olsen / Carlo Bini / Gegam Grigorian Stefania Toczyska / Leslie Richards / Mirella Caponetti / Dolores Zajick

**30 NOVEMBRE 1993**
7 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Daniel Oren
**Regista**
Franco Zeffirelli
**Scenografo**
Lilia De Nobili
INTERPRETI
Nina Rautio / Elena Filipova
Giuseppe Giacomini / Gegam Grigorian / Nicola Martinucci
Markella Hatziano / Susanna Anselmi

**18 MAGGIO 1999**
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Marco Armiliato
**Regista**
Mario Bolognini
**Scenografo**
Mario Ceroli
INTERPRETI
Maria Guleghina / Nina Edwards
Sergej Larin / Giorgio Merighi
Luciana D'Intino / Elisabetta Fiorillo

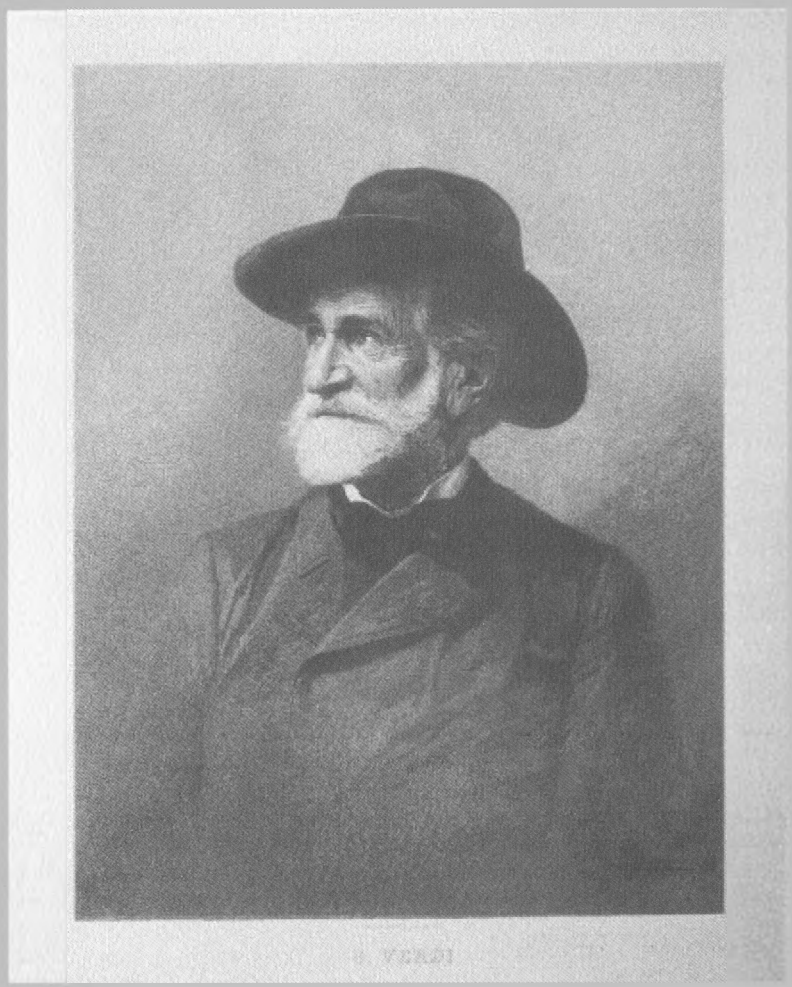
**24 NOVEMBRE 2000**
5 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Keri-Lynn Wilson
**Regista**
Mauro Bolognini
**Scenografo**
Mario Ceroli
INTERPRETI
Georgina von Benza / Isabelle Kabatu
Franco Farina / Ki-Chun Park
Luciana D'Intino / Carolyn Sebron

**23 AGOSTO 2005**
(Terme di Caracalla)
9 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Placido Domingo / Giovanni Reggioli
**Regista**
Paolo Micciché
INTERPRETI
Isabelle Kabatu / Sylvie Valayre / Virginia Todisco
Mario Malagnini / Walter Fraccaro
Mariana Pentcheva / Laura Brioli / Ildiko Komlosi

**18 AGOSTO 2006**
(Terme di Caracalla)
6 rappresentazioni
**Maestro concertatore e Direttore d'Orchestra**
Alain Lombard / Silvano Corsi
**Regista**
Paolo Micciché
INTERPRETI
Olga Romanko / Maria Carola
Franco Farina / Nicola Martinucci
Ildiko Komlosi / Marianne Cornetti

**10 LUGLIO 2008**
(Terme di Caracalla)
6 rappresentazioni
**Maestro concertatore**
**e Direttore d'Orchestra**
Antonio Pirolli
**Regista**
Maurizio Di Mattia
**Scenografo**
Andrea Miglio
INTERPRETI
Maria Carola / Olga Romanko
Franco Farina / Piero Giuliacci /
Francesco Anile
Laura Brioli / Renata Lamanda

**20 GENNAIO 2009**
6 rappresentazioni
**Maestro concertatore**
**e Direttore d'Orchestra**
Daniel Oren /
Fabio Mastrangelo
**Regista**
Robert Wilson
**Scenografo**
Robert Wilson
INTERPRETI
Hui He / Kristin Lewis
Salvatore Licitra /
Piero Giuliacci
Giovanna Casolla /
Anna Smirnova



Giuseppe Verdi

# GIUSEPPE VERDI

*Cronologia della vita e delle opere*

**1813**. Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce il 10 ottobre alle Roncole, una frazione di Busseto nell'allora Ducato di Parma. Il padre Carlo gestisce una piccola osteria con annessa rivendita di vini e generi alimentari insieme alla moglie Luigia Uttini, filatrice. L'atto di nascita di Verdi, redatto il 12 ottobre, è in francese: Roncole faceva parte del Dipartimento del Taro, posto sotto il controllo del governo francese in seguito alle vittorie napoleoniche della campagna d'Italia.

**1816**. Riceve i primi rudimenti musicali da don Pietro Baistrocchi, organista del paese e maestro elementare. Qualche anno dopo, Verdi convince il padre a farsi regalare una piccola spinetta sulla quale si esercita con tale accanimento da romperne alcuni tasti; l'artigiano chiamato a ripararla, Stefano Cavalletti, rimane favorevolmente impressionato dalla disposizione del fanciullo per lo strumento e non vuole essere pagato per il proprio lavoro. Verdi sostituisce sempre più spesso Baistrocchi durante le funzioni religiose.

**1823**. Alla morte di Baistrocchi, Antonio Barezzi, ricco mercante e presidente della locale Società Filarmonica, convince il riluttante Carlo Verdi a mandare il figlio al ginnasio di Busseto per proseguire gli studi musicali con Ferdinando Provesi, direttore della scuola di musica, organista e maestro di cappella della cattedrale di Busseto.

**1828**. Verdi inizia a comporre musica per la Società Filarmonica e per i privati di Busseto: brani sinfonici, arie, duetti, concerti, variazioni per strumenti. Il sostegno di Barezzi non viene mai meno e nel 1831 Verdi si stabilisce in casa sua, dove conosce la maggiore delle quattro figlie del mercante, Margherita, alla quale impartisce lezioni di canto e pianoforte.

**1832**. Barezzi preme affinché Verdi vada a Milano a perfezionare i suoi studi. All'esame di ammissione al Conservatorio Verdi è respinto dalla commissione per superati limiti d'età e per una scorretta impostazione pianistica. Sostenuto anche finanziariamente da Barezzi, rimane a Milano per studiare con Vincenzo Lavigna, compositore e direttore d'orchestra alla Scala. Frequenta regolarmente gli spettacoli del Teatro.

**1834**. Alla morte di Pratesi, Verdi è richiamato a Busseto da Barezzi per concorrere al posto di organista e maestro di musica comunale rimasto vacante. L'incarico viene assegnato a Giovanni Ferrari, appoggiato dagli ambienti ecclesiastici. Dopo due anni di scontri, la fazione laica guidata da Barezzi riesce comunque a far ottenere a Verdi quel posto.

**1836**. Lascia Milano per stabilirsi a Busseto dove il 4 maggio sposa Margherita Barezzi. Dirige e compone per la Società Filarmonica e insegna canto, cembalo, organo e composizione alla scuola di musica. Nel marzo 1837 nasce la figlia Virginia, seguita l'anno dopo da Icilio. È un periodo felice per Verdi sebbene egli aspiri a tornare a Milano per poter seguire la propria vocazione per il teatro. Lavora alla sua prima opera, *Rochester*, su libretto di Antonio Piazza.

**1838**. In luglio muore la piccola Virgina; qualche mese dopo Verdi si stabilisce con la moglie ed il figlio a Milano dove prende contatti con l'impresario della Scala Bartolomeo Morelli che gli promette di far rappresentare la sua opera, divenuta nel frattempo *Oberto, Conte di San Bonifacio*.

**1839**. In ottobre iniziano le prove. Pochi giorni dopo muore anche il piccolo Icilio. Il 17 novembre l'opera debutta con un discreto successo. Tra gli interpreti vi è il soprano Giuseppina Strepponi.

**1840**. Morelli commissiona a Verdi un'opera buffa su un vecchio libretto del 1818 di Felice Romani, *Il finto Stanislao*. Ribattezzata *Un giorno di regno*, l'opera è prevista per l'autunno. Verdi si pone a musicarla di mala voglia, per nulla convinto né dell'intreccio né della qualità del libretto ma si ammala di angina ed è costretto a interrompere il lavoro dopo pochi mesi. Appena guarito, Margherita si ammala di encefalite e muore nel giro di pochi giorni, il 18 giugno. Distrutto, il compositore torna a Busseto ma è costretto a portare a termine la composizione della sua opera. Il 5 settembre *Un giorno di regno* cade miseramente all'unica rappresentazione alla Scala.

**1842**. Dopo l'insuccesso di *Un giorno di regno* e la morte della moglie, Verdi cade preda di una profonda crisi. Con tenacia e pazienza, Morelli lo convince infine a musicare un libretto di Temistocle Solera, *Nabuccodonosor*. Nel giro di tre mesi, Verdi compone il *Nabucco* che debutta trionfalmente alla Scala il 9 marzo. Interprete dell'opera è ancora una volta la Strepponi. Grazie al successo della sua opera, Verdi inizia a frequentare i salotti dell'aristocrazia milanese liberale come quello di Giuseppina Appiani e quello della contessa Clarina Maffei.

**1843**. È l'inizio di un periodo di attività quasi frenetico per Verdi. L'11 febbraio trionfa alla Scala *I Lombardi alla prima crociata*, ancora su libretto di Solera tratto dal poema storico-patriottico di Tommaso Grossi, frequentatore anche lui del salotto della contessa Maffei.

**1844**. Verdi è chiamato a Venezia dal conte Nani Mocenigo, direttore della Fenice, per una ripresa de *I Lombardi*. Il conte gli commissiona inoltre una nuova opera. Il 9 marzo va in scena con grande successo *Ernani*, dall'omonimo dramma di Victor Hugo, sul libretto del veneziano Francesco Maria Piave. Il 3 novembre debutta al Teatro Argentina di Roma *I due Foscari*, tratto da un poema di Byron, ancora su libretto di Piave.

**1845**. Il 15 febbraio 1848 si esegue alla Scala la *prima* di *Giovanna d'Arco*, su libretto di Solera. Verdi entra in contrasto con Morelli e rompe col teatro; non vi farà ritorno che nel 1869. Il compositore destina la sua opera successiva, *Alzira*, al San Carlo di Napoli, dove debutta discretamente il 12 agosto.

**1846**. Torna a Venezia con l'*Attila*, che va in scena trionfalmente alla Fenice il 17 marzo. Il ritorno dell'angina costringe Verdi a un periodo di riposo forzato, durante il quale valuta diverse proposte per la prossima opera. La scelta cade su *Macbeth*, su libretto di Piave.

**1847**. *Macbeth* va in scena al Teatro La Pergola di Firenze il 14 marzo. Grande successo riscuote il 22 luglio a Londra *I Masnadieri*, libretto di Andrea Maffei dal dramma di Schiller. Si trasferisce a Parigi per seguire *Jèrusalem*, rifacimento de *I Lombardi*, che debutta con scarso successo il 26 novembre. Nella capitale francese Verdi ritrova Giuseppina Strepponi, stabilitasi lì dopo il ritiro dalle scene.

**1848**. Rientra in Italia per rappresentare a Trieste *Il Corsaro*; il 25 ottobre l'opera viene accolta freddamente dal pubblico che aspettava da Verdi una nuova opera patriottica stante il rovente clima politico del momento. Acquista la tenuta di Sant'Agata, a pochi chilometri da Busseto.

**1849**. Dopo una breve ricerca, Verdi accetta di mettere in musica il libretto di Salvatore Cammarano *La battaglia di Legnano* che va in scena all'Argentina di Roma il 27 gennaio. L'8 dicembre debutta a Napoli *Luisa Miller*. L'anno dopo Verdi porta a Trieste *Stiffelio*, su libretto di Piave. Si stabilisce a Busseto insieme alla Strepponi.

**1851**. Tratto dal dramma *Le roi s'amuse* di Hugo, il *Rigoletto* va in scena con grandissimo successo alla Fenice di Venezia l'11 marzo, nonostante i severi interventi della censura austriaca. Verdi si trasferisce stabilmente con la Strepponi a Sant'Agata.

**1853**. Il 19 gennaio debutta trionfalmente al Teatro Apollo di Roma *Il Trovatore* mentre pochi mesi dopo, il 6 maggio, *La traviata* cade alla Fenice di Venezia; l'anno successivo l'opera verrà accolta con favore al Teatro San Benedetto.

**1855**. *Les vêpres siciliennes* va in scena nel tempio del *grand-opéra* parigino, accolto entusiasticamente da pubblico e critica.

**1857**. Viene rappresentato con scarso successo il 12 marzo alla Fenice *Simon Boccanegra* e stessa sorte viene riservata il 16 agosto ad *Aroldo*, rifacimento di *Stiffelio*, a Rimini.

**1859**. Dopo estenuanti problemi di censura, *Un ballo in maschera* debutta all'Apollo a Roma il 17 febbraio. Verdi e la Strepponi si sposano il 19 agosto, dopo undici anni di convivenza.

**1861**. Alla proclamazione del Regno d'Italia, su invito di Cavour, Verdi viene eletto deputato e il 19 febbraio presenzia a Torino alla seduta d'apertura del neonato Parlamento italiano.

**1862**. A Londra partecipa all'Esposizione Universale con l'*Inno delle Nazioni* su versi di Arrigo Boito. Parte per Mosca e San Pietroburgo, dove il teatro imperiale gli ha commissionato un'opera: il 10 novembre debutta *La forza del destino*.

**1867**. L'11 marzo va in scena la prima di *Don Carlos* all'Opèra di Parigi, accolto però senza entusiasmo. Insieme alla Strepponi, Verdi adotta una bambina, figlia di un cugino paterno, che diventerà sua erede universale.

**1869**. Verdi pensa a una messa da requiem scritta da lui e altri compositori italiani per celebrare l'anniversario della morte di Rossini, scomparso l'anno prima. Il progetto fallirà ma il *Libera me* composto da Verdi confluirà nel 1874 nella *Messa da Requiem* in memoria di Manzoni.

**1871**. Il Kedivè d'Egitto commissiona a Verdi un'opera per celebrare l'apertura del canale di Suez. Nasce *Aida*, che trionfa l'8 febbraio, protagonista il soprano tedesco Teresa Stolz. Quello stesso anno l'opera debutta trionfalmente anche alla Scala. In Francia Verdi viene insignito della Legion d'Onore.

**1873**. Dopo *Aida*, il compositore inizia a rallentare l'attività, preferendo dedicarsi alla tenuta di Sant'Agata. Compone un *Quartetto d'archi in mi minore*.

**1874**. Il 22 maggio, un anno dopo la morte di Manzoni, Verdi dirige la *Messa da Requiem* nella chiesa di San Marco a Milano, protagonista ancora la Stolz. Tre giorni dopo, la dirige ancora alla Scala e poi la porta in tournée a Parigi, Londra e Vienna.

**1879**. Verdi divide il suo tempo tra la tenuta di Sant'Agata, Palazzo Doria a Genova e viaggi in Europa con la moglie. Sono in molti a premere affinché riprenda a comporre. L'editore Giulio Ricordi cerca di riaccendere il suo interesse proponendogli una collaborazione con Arrigo Boito per *Otello*.

**1880**. Continua ad occuparsi delle sue campagne, non disdegnando però di scrivere un *Pater Noster* a cinque voci e un'*Ave Maria* per soprano e archi. Affianca Boito nella revisione del *Simon Boccanegra* che debutta con successo il 24 marzo 1881 alla Scala.

**1884**. Verdi inizia a lavorare all'*Otello*. La composizione si protrae fino alla fine di ottobre del 1887. Il 1° novembre annuncia per lettera a Boito di aver completato anche l'orchestrazione.

**1887**. *Otello* va in scena alla Scala il 5 febbraio. È un successo senza precedenti. Alla fine della rappresentazione una folla si raduna sotto le finestre dell'albergo dove alloggia Verdi per acclamarlo. L'indomani il sindaco lo nomina cittadino onorario.

**1889**. Ricorre quell'anno il cinquantesimo anniversario dell'*Oberto*. Nonostante le insistenze di Ricordi ed altri amici, Verdi continua a non voler più comporre per il teatro. Ancora una volta però sarà Boito a vincere le resistenze del maestro, convincendolo a mettere in musica il personaggio di Falstaff.

**1893**. Il 9 febbraio la Scala accoglie *Falstaff*, l'ultima opera di Verdi, tributandogli un vero trionfo.

**1897**. Gli anni trascorrono sereni. Il 14 novembre muore la Strepponi. Verdi continua a comporre musica strumentale, vocale e sacra. Segue da vicino la costruzione della Casa di riposo per musicisti su progetto dell'architetto Camillo Boito, fratello di Arrigo.

**1901**. La mattina del 21 gennaio, mentre si trova all'Hotel de Milan, Verdi è colpito da ictus; resiste fino al pomeriggio del 27. Il 30 gennaio la salma viene tumulata al cimitero monumentale di Milano. Il 27 febbraio le spoglie di Verdi e della Strepponi sono trasportate solennemente nella cappella della Casa di riposo per musicisti mentre Arturo Toscanini dirige *"Va pensiero"* con l'Orchestra della Scala e novecento coristi.

# ANTOLOGIA DEI DISCHI

*di Luigi Bellingardi*

L'ampia documentazione discografica di *Aida* - oltre un centinaio di emissioni nell'arco di tempo tra la fine degli anni Venti del secolo scorso e la più recente registrazione nell'ordine cronologico, quella firmata al Teatro alla Scala da Chailly nel 2006 - non si limita a prospettare l'evoluzione dei criteri d'interpretazione nel volgere degli anni ma offre l'opportunità di individuare almeno due chiavi d'ascolto, e di giudizio, in connessione con la peculiare fisionomia stilistica del capolavoro verdiano, cioè la gigantografia spettacolare e il dramma intimista che convivono in quest'opera, caratterizzandola in maniera emblematica. Di qui la distinzione tra le interpretazioni governate dalla personalità del maestro del podio, dal suo carisma e dalle sue concezioni estetiche, e le esecuzioni di *Aida* nelle quali dominante è l'esibizione dei protagonisti della compagnia di canto.

Pur se limitate dalle precarie tecniche d'allora nella captazione e nella riproduzione del suono, sono da segnalarsi tra le incisioni "storiche" realizzate in Europa e in Nord America tra il 1928 e la metà degli anni Quaranta, almeno tre emissioni: quella condotta nel 1937 da De Sabata con Zuccarini (il Re), la Stignani (Amneris), la Cigna (Aida), Gigli (Radamès), Pasero (Ramfis), Nava (Amonasro) al Teatro alla Scala (Great Opera Performances – House of Opera); quella diretta nel 1939 da Beecham a Londra, Teatro Covent Garden, con Walker, la Stignani, la Caniglia, Gigli, Zambelli, Borgioli (The Radio Years – Arkadia – Premiere Opera – House of Opera); quella firmata nel 1941 a New York, Teatro Metropolitan, da Panizza con Cordon, la Castagna, la Roman, Martinelli, Pinza, Warren (Walhall Records –Omega Opera Archive – Arkadia – The Fourties).

Nei confronti dell'effettiva percezione dei valori della partitura verdiana, al di là del risalto alle prestazioni delle "stelle della ribalta", una pronunciata inversione di rotta è da cogliersi all'ascolto dell'*Aida* eseguita in forma di concerto nel 1949 alla NBC sotto la guida di Toscanini. Colpisce, anche oggi, lo spessore vibrante e intenso degli impasti strumentali, l'energica incisività della scansione ritmica, specialmente la sottolineatura musicalissima dell'accento e del fraseggio verdiani in ogni sfumatura espressiva. Ed anche il cast – con Harbour, la Gustavson, la Nelli, Tucker, Scott, Valdengo – risulta sulla medesima lunghezza d'onda di Toscanini nell'adesione al suo disegno interpretativo e nella definizione drammaturgica di ogni personaggio (BMG RCA – Cantus Classics).

Tra le incisioni di *Aida* degli anni Cinquanta una collocazione importante l'hanno avuta le quattro emissioni in cui figura al centro della distribuzione la Callas: forse più che nelle riprese "dal vivo" del 1950, del 1951, del 1953, da rammentarsi è la magistrale prestazione vocale della Callas "in studio" nel 1955, al Teatro alla Scala sotto la direzione di Serafin, accanto a Zaccaria, alla Barbieri, a Tucker, a Modesti, a Gobbi (EMI).

All'effettivo senso della lezione drammaturgica di Toscanini senz'altro si è riallacciato Karajan: nelle registrazioni da lui firmate, in particolare in quella del 1959, con Corena, la Simionato, la Tebaldi, Bergonzi, Van Mill, MacNeil nella compagnia di canto, con il risalto dominante conferito dalla Filarmonica di Vienna: in pronunciata evidenza però nell'interpretazione di Karajan è la magia timbrica, assieme all'eleganza nella misura degli effetti e alla cura dell'ambientazione in funzione espressiva (Decca).

Ancora alla lezione toscaniniana sono rapportabili le visioni esecutive di maestri come Solti, Schippers, Mehta, Abbado, Muti, naturalmente in ogni circostanza secondo qualche variante personale. Tra il 1961 "in studio" a Roma (Decca) e il 1963 "dal vivo" al Metropolitan (Myto Records) Solti ha diretto *Aida* avvalendosi della presenza della medesima protagonista, la Price, che all'ascolto d'oggi rivela una vocalità vibrante e passionale ed anche morbida e languida. Il disegno interpretativo di Solti è sostanzialmente epico, drammatico e serrato, molto prossimo a quello toscaniniano sotto tale profilo. Pur con qualche discontinuità, non meno trascinante appare la direzione di Schippers, forse maggiormente nell'emissione del Metropolitan nel 1967 (House of Opera) che in quella al Teatro alla Scala nel 1976, ove protagonista è la Caballé (Myto Records). Egualmente con la Caballé nel ruolo principale è l'edizione firmata da Muti a Londra "in studio" nel 1974, con, rispettivamente, Roni, la Cossotto, Domingo, Ghiaurov, Cappuccilli nella distribuzione: in primo piano la perentoria autorevolezza di Muti, la sua musicalità nel governare i rapporti tra le voci e l'orchestra, la New Philharmonia (EMI). Per contro, più orientata a dar risalto alla spettacolarità del capolavoro verdiano che a coglierne le preziosità strumentali risulta, alla verifica odierna, l'*Aida* condotta "in studio" da Mehta all'Opera di Roma nel 1966 con i cantanti, nell'ordine, Mazzoli, la Bumbry, la Nilsson, Corelli, Giaiotti, Sereni (HMV Classics). Infine, ancora alla prospettiva toscaniniana può apparire riferibile la concezione di Abbado, nella dinamica fortemente contrastata sotto il profilo drammaturgico, nell'incisività e nella stringatezza sonora: in particolare nella registrazione "dal vivo" della *première* scaligera del 1972, con Roni, la Cossotto, la Arrojo, Domingo, Ghiaurov, Cappuccilli (Myto Records – Opera d'Oro) piuttosto che nell'incisione realizzata "in studio" nel 1981, con Raimondi, la Obrazcova, la Ricciarelli, Domingo, Ghiaurov, Nucci nella distribuzione (Deutsche Grammophon).

Al polo opposto della traiettoria esecutiva delineata da Toscanini possiamo collocare la maggior parte delle altre emissioni di *Aida*, sia che risultino la conseguenza della ripresa radiofonica "dal vivo" d'una rappresentazione teatrale sia che siano state prodotte "in studio": nell'un caso come nell'altro a dettar legge in queste edizioni fonografiche non è il carisma del maestro del podio quanto invece la parata di stelle del canto predisposta, nell'occasione, da un teatro o da un editore discografico. Nelle linee generali di tale specifica prospettiva si trovano anche emissioni di tutto rispetto, non di rado di notevole prestigio artistico, a cominciare da quella condotta nel 1952 all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia da Erede con i cantanti Corena, la Stignani, la Tebaldi, Del Monaco, Caselli, Protti nella maggiore evidenza (Decca); quella diretta a Londra nel 1970 da Leinsdorf con Sotin, la Bumbry, la Price, Domingo, Raimondi, Milnes (BMG); quella firmata nel 1976 al Metropolitan da Levine con le voci di Morris, della Horne, della Price, di Domingo, di Giaiotti, di MacNeil (Gala); quella condotta al Teatro alla Scala nel 1985-86 da Maazel con Roni, la Dimitrova, la Chiara, Pavarotti, Burculadze, Nucci (Decca); quella diretta nel 1994 da Downes al Covent Garden con i cantanti Beesley, la D'Intino, la Studer, O'Neill, Lloyd, Agache (House of Opera – Serenissima); quella con la direzione di Domingo nel 1995 all'Opera di Vienna con Fink, la D'Intino, la Marc, Giacomini, Ellero d'Artegna, Pons (House of Opera); quella condotta da Harnoncourt nel 2001 con Polgar, la Borodina, la Gallardo–Domas, La Scola, Salminen, Hampson (Teldec); quella diretta nel 2001 da De Billy al Liceu di Barcellona con Palatchi, la Zajick, la Kabatu, Grigorjan, Rigosa, Sardinero (House of Opera). In queste emissioni di *Aida* l'ascolto risulta nettamente catalizzato dalla performance dei numerosi divi del canto, non da una cifra drammaturgica particolarmente entusiasmante o da un convincente equilibrio espressivo.

Tra le edizioni del capolavoro verdiano successive alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, vi sono alcuni disegni interpretativi meritevoli d'esser ricordati, a principiare da due emissioni di *Aida* firmate da Karajan come quella del 1979 con Van Dam, la Baltsa, la Freni, Carreras, Raimondi, Cappuccilli, con la Filarmonica di Vienna in brillante musicalità (EMI) e quella del 1980 con Ferrin, la Baldani, la Freni, Carreras, Raimondi, Cappuccilli, di nuovo i Wiener Philharmoniker (Premiere Opera - Lyric Distribution). In entrambe le circostanze, "in studio" e "dal vivo", si apprezza, oltre all'ulteriore scavo espressivo del maestro salisburghese, la sintonìa compatta e morbida della distribuzione con la poetica del maestro del podio.

Non meno significative tra le più recenti incisioni di *Aida* risultano, sotto il profilo drammaturgico e teatrale, quella condotta nel 1982 a Berlino da Barenboim con Stamm, la Toczyska, la Varady, Pavarotti, Salminen, Fischer-Dieskau (Premiere Opera - House of Opera - Lyric Distribution); quella diretta da Levine nel 1990 al Metropolitan con Cook, la Zajick, la Millo, Domingo, Ramey, Morris (Sony Classical); quella con la direzione di Viotti a Vienna nel 1997 con Cale Johnson, la Meier, la Voigt, Johannsson, Rydl, Estes (House of Opera): tutte e tre nell'equilibrata misura del chiaroscuro espressivo.

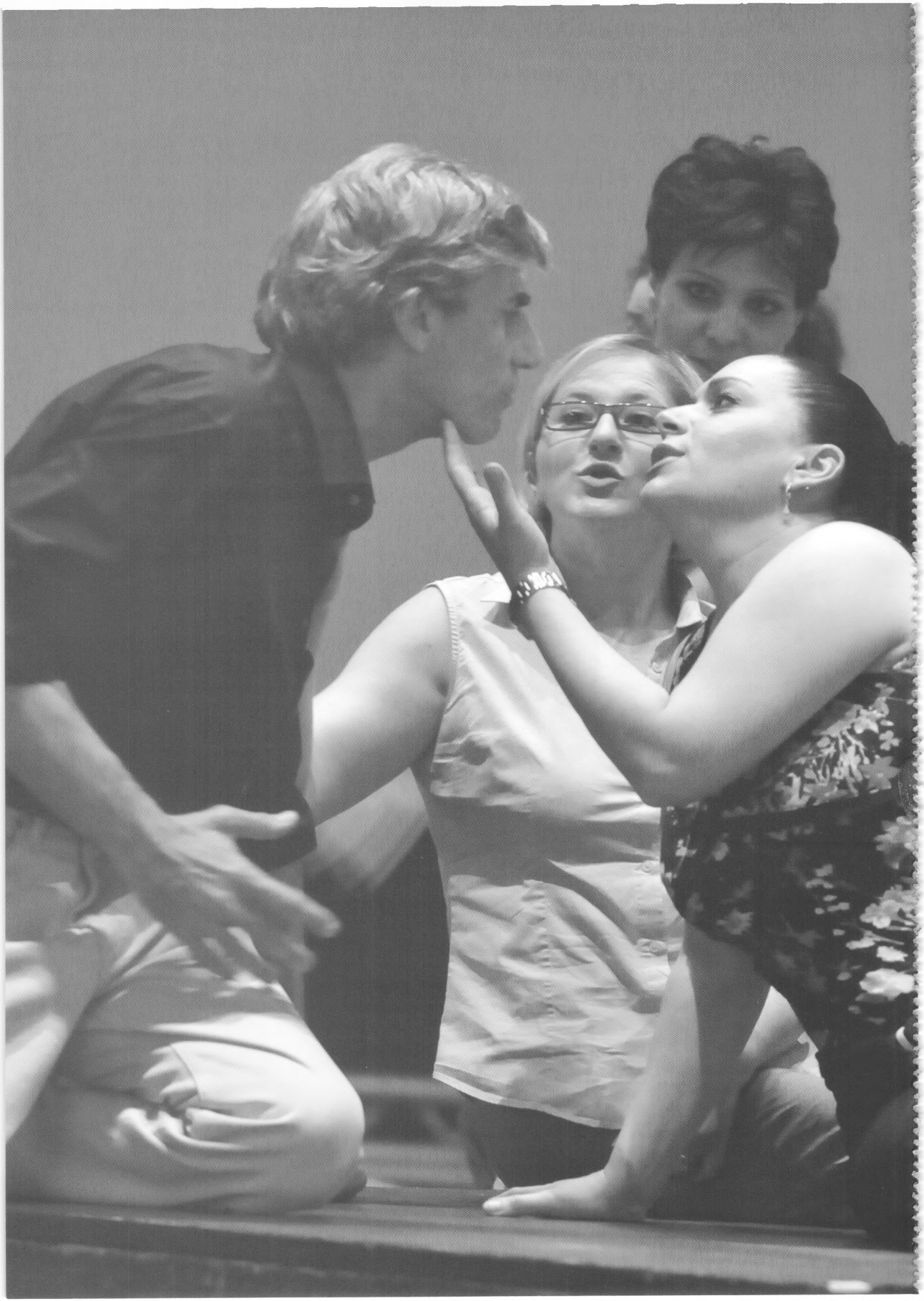
# ANTOLOGIA DEI VIDEO

*di Luigi Bellingardi*

Tra le più antiche documentazioni di suono e immagine di *Aida* assai importante risulta la ripresa in bianco e nero dell'esecuzione in forma di concerto svoltasi alla NBC di New York durante le serate del 26 marzo e del 2 aprile 1949 perché la regia di Rodgers è riuscita a cogliere il significato della gestualità di Toscanini, della sua mimica, anche delle sue occhiate dardeggianti, nonché l'intensità della carica espressiva dei volti dei cantanti Harbour (Il Re), la Gustavsson (Amneris), la Nelli (Aida), Tucker (Radamès), Scott (Ramfis), Valdengo (Amonasro) oltre alla brillantezza della performance del Robert Shaw Chorale e dell'Orchestra Sinfonica della NBG (BMG RCA – Urania).

Per la maggior parte dei video che si segnalano, nonostante la qualità sovente pregevole della ripresa televisiva, sulla forza del disegno interpretativo dell'uno come dell'altro maestro del podio prevale l'esteriorità delle scelte registiche, per lo più di stampo tradizionale. A cominciare dal video del 1966 d'uno spettacolo all'Arena di Verona, firmato per la musica da Capuana e per la regia da Graf, con le voci, rispettivamente, di Pugliese, della Cossotto, della Gencer, di Bergonzi, di Giaiotti, di Colzani (Hardy Classical Video). Seguono, tra i principali video: quello condotto all'Arena di Verona da Santi con la regia di Sbragia, i cantanti Casarini, la Cossotto, la Chiara, Giacomini, Siepi, Boyagian (Premiere Opera); quello diretto al Teatro alla Scala da Maazel con la regia di Ronconi nel 1985, le voci di Burculadze, della Dimitrova, della Chiara, di Pavarotti, di Ghiaurov, di Pons (Arthaus Musik); quello con la direzione di Levine nel 1989 al Metropolitan con la regia della Frisell, i cantanti Kavrakos, la Zajick, la Millo, Domingo, Burculadze, Milnes (Deutsche Grammophon); quello diretto da Stefanelli nel mini-teatro Verdi di Busseto nel 2001 con le voci di Pecchioli, della Aldrich, della Aaron, di Piper, di Iori, di Garra, con la regia di Zeffirelli (TDK); quello condotto da Letonja a Basilea nel 2003 con Rinaldi Miliani, la Nay, la Salazar, Olsen, Urbas, Von Duisburg nella regia della Ionesco (Companions Opera); quello firmato da Gomez-Martinez nel 2003 al Liceu di Barcellona con i cantanti Palatchi, la Fiorillo, la Dessi, Armiliato, Scandiuzzi, Pons nella regia di Gutierrez (Opus Arte); quello condotto da Ono nel 2004 al Théâtre de La Monnaie di Bruxelles con Jentjens, la Komlosi, la Fantini, Berti, Anastassov, Doss nel disegno registico di Wilson (Opus Arte).

I due video, da ultimo, più recenti nell'ordine cronologico coincidono con esiti musicali e artistici di particolare prestigio e di marcata essenzialità drammaturgica: quello condotto da Fischer nel 2006 all'Opera di Zurigo con le voci di Groissböck, della D'Intino, della Stemme, di Licitra, di Salminen, di Pons, nell'allestimento firmato dal regista Joël (Bel Air Classiques); e quello diretto da Chailly all'apertura della stagione del Teatro alla Scala nel 2006 con le voci di Spotti, della Komlosi, della Urmana, di Alagna, di Giuseppini, di Guelfi, nella sontuosa regia di Zeffirelli (Decca).



# BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

*a cura di Chiara Margarita* *

Verdi iniziò a concepire *Aida* nel maggio del 1870, quando Camille Du Locle, autore del libretto del *Don Carlos* e neodirettore della parigina Opéra-Comique, gli spedì un soggetto egiziano ricevuto da Auguste Mariette.

Numerose sono attualmente le pubblicazioni sulla genesi dell'opera come *Genesi dell'*Aida (Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1971) di Saleh Abdoun, scritta in occasione del centenario dell'opera; "Le dimore genovesi di Giuseppe Verdi e la creazione dell'*Aida*" (in «Genova», I, Comune di Genova, 1941, pp. 11) di Giovanni Monteleone; ancora "Nascita dell'*Aida*" (in «Palatina», I, 14, Parma, 1960) di Mario Medici e "Preliminari di *Aida*" (in «Biblioteca 70», Busseto, Parma, I, n. 2, 1971, pp. 9-21) di Gabriella Carrara Verdi.

In riferimento a produzioni del passato sia remoto che recente dell'opera entrano a far parte della bibliografia "L'*Aida* de Verdi à l'Opéra" (in «Revue des deux mondes», Parigi, F, 80, 1887, pp 694-705) di Camille Bellaigue e Aida *1913, 1982: diario per una regia all'Arena. Collaborazione di Boris Stetka; introduzione di Mario Messinis* (Milano, Il Saggiatore, 1982) di Gianfranco De Bosio.

Risultano interessanti le pubblicazioni sull'aspetto storico-politico riguardante l'*Aida*, a questo proposito si citano: "Verso Suez: G. Verdi, *Aida*" (in *Il filosofo all'opera*, Italia, 1999, pp. 59-66) di Augusto Illuminati, una discussione sul processo creativo e la drammaturgia di Verdi, visti dalla prospettiva della politica e dell'imperialismo; "Le centenaire de l'opera *Aida*, 1871-1971" (in «Les Cahiers d'Alexandrie», Alessandria, Egitto, 1972) di Michel Boctor; "Una visita ai luoghi verdiani: l'autografo della sinfonia dell'*Aida*" (in «Cremona», I, sett.-ott., Cremona, 1940) di Leonida Tonelli; e ancora "Patria perduta" («Music & networking: The seventh international conference», Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts, Belgrado, 2005, pp. 135-142) di Ksenija Stevanovic, articolo, tratto dagli atti del VII convegno internazionale Music & Networking di Belgrado, riguardante la relazione tra la produzione operistica e la visione politica dell'ordine mondiale, studiate sulla base dell'*Aida* di Verdi. Interessanti riflessioni, sulla reazione di un pubblico con forte identità nazionale, di fronte all'esotismo, si trovano in "Exotisme et nationalites: *Aida* a l'Opera de Paris" («L'opera en France et en Italie (1791-1925): Une scene privilegiee d'echanges litteraires et musicaux», Société française de musicologie, Parigi, 2000, pp 263-297) di Karen Henson.

Uno dei temi più discussi a proposito dell'*Aida* di Verdi è quello dell'esotismo; Paul Robinson in "Is *Aida* an Orientalist Opera?" (in «Cambridge Opera Journal», vol.5, n.2, Cambridge University Press, Cambridge, luglio 1993, pp. 133-140) sostiene che l'Egitto messo in scena da Verdi sia un potere imperiale che tenta di soggiogare i suoi vicini africani in Etiopia. Jan Assmann parla dell'*Aida* come del sogno ad occhi aperti degli egittologi, in "Agypten in Verdis *Aida*" (in «Musik & Asthetik», Germania, gennaio 2002, pp. 5-23). Sullo stesso tema si possono citare "*Aida* tra egittologia ed egittomania" (in «Quaderni di Studi verdiani», 10, Parma, 1994-95, pp. 118-126), articolo di Gabriella Olivero che esamina i disegni di Girolamo Magnani e i costumi di Raffaele Casnedi per la produzione del 1872 al Teatro alla Scala di Milano; "Egypt at the opera" (in *Egypto mania*, in td. 390-447, art. Western Egypt 1730-1930, Gallery of Canada,

Ottawa, 1994, pp. 1730-1930) di Nicole Wild, che analizza le influenze dell'egizianità nell'opera lirica da Lully a Verdi, includendo Mozart e Rossini; "Esotismo e archeologia nell'*Aida* di G. Verdi" (in «Universalità della musica, prestigio dell'Italia, attualità di Verdi: Studi in onore di Mario Medici», II, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, Bologna, 1986, pp. 127-147) di Claudia Colombati e "Der Agyptologe Mariette in Verdis *Aida*" (in «Von der Oper zum Musiktheater», Hochschul Verlag, Friburgo, 1986, pp. 91-108) di Werner Nutzel, articolo che analizza l'influenza dello scenario fornito dall'egittologo francese Mariette sulla versione finale dell'*Aida*. In merito a questo argomento si segnala infine "*Aida* nuova sfinge" (in «Biblioteca 70», Busseto, Parma, I, n. 2, 1971, pp. 23-26) di Gabriella Carrara Verdi.

La bibliografia riguardante gli aspetti drammaturgico-teatrali dell'*Aida* spazia da scritti sui caratteri dei personaggi quali *An analysis of the characterizations of Aida and Amneris* (Louisiana State University, 1991, pp. 85) di Yvette Myrtle McDaniel; "Semiramis e Amneris, un anagramma o quasi" (in «Il melodramma italiano dell'Ottocento: Studi e ricerche per Massimo Mila», Einaudi, Italia, 1977, pp. 5-12) di Nino Pirrotta e *Amneris and Aida: Their vocal and rhetorical portraits conveyed by tessitura* (Ann Arbor MI: University Microfilms International, Stati Uniti, 2000, pp. 341) di Jan Claire Elliott, fino a pubblicazioni sulla messa in scena ed i problemi ad essa connessi come *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* (Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1996) di Fabrizio Della Seta e Pierluigi Petrobelli, al cui interno si cita in particolare "Verdi regista di *Aida*" (in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1996, pp. 58-71), di Markus Engelhardt ed ancora "I problemi della messa in scena nell'opera lirica e la concezione drammaturgica di Verdi in *Aida*" (in «Universalità della musica, prestigio dell'Italia, attualità di Verdi: Studi in onore di Mario Medici», II, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, Bologna, 1986, pp. 149-165) di Pierparide Tedeschi.

Un interessante tema preso in considerazione è quello della complessità delle relazioni amorose ed in particolare del triangolo. A questo proposito si segnala l'articolo di Patricia Juliana Smith "O patria mia: Female homosociality and the gendered nation in Bellini's *Norma* and Verdi's *Aida*" (in «The work of opera: Genre, nationhood, and sexual difference», Columbia University, New York, 1997, pp. 93-114) in cui l'autrice mette a confronto la *Norma* di Bellini e l'*Aida* di Verdi.

Sul versante fondamentale dell'aspetto analitico-musicale vanno citati "Finale a due organi, nell'opera *Aida* di Giuseppe Verdi" (in *L'organo italiano nell'Ottocento*, n.124, Armelin Musica, Padova, 2000) di Francesco Canneti; "Ouverture e dramma negli anni Settanta: Il caso della sinfonia di *Aida*" (in «Studi verdiani», 14, Parma, 1999, pp. 11-50) di Antonio Rostagno; e ancora "Tonal systems in *Aida*, Act III" («Analyzing opera: Verdi and Wagner», University of California, Berkeley, 1989, pp. 262-275) di David Lawton. Sempre riguardo all'atto terzo di *Aida* si può consultare "La musica nel teatro: A proposito dell'atto III di *Aida*" (in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 153-156) di Pierluigi Petrobelli. Altre importanti pubblicazioni sono quelle che riguardano i temi ricorrenti in Verdi ed in particolare nell'*Aida*. Si citano "Ulterior motives: Verdi's recurring themes revisited" (in «Siren songs: Representations of gender and sexuality in opera», Princeton University Press, Stati Uniti, 2000, pp. 135-159) di Mary Ann Smart e "Motives and recurring themes in *Aida*" (in «Analyzing opera: Verdi and Wagner», University of California Press, Berkeley U.S.A., 1989, pp. 222-240) di Roger Parker. Due scritti, in particolare, vanno citati per l'analisi musicale svolta dal punto di vista dell'uso della musica religiosa nelle opere liriche: "K problematike znakovej

funkcie duchovnej hudby v opere" (in «Duchovna hudba v premenach casu: Hudobne druhy a zanre», Slovacchia, pp. 137-142) di Miloslav Blahynka e "Un'invocazione dell'*Aida*" (in «Aurea Parma», Parma, I, 44, 1960, pp. 100-104) di Virginio Marchi.

Infine, tra l'immensa bibliografia verdiana, si segnalano alcune pubblicazioni di carattere generale come *L'unità della creazione artistica nell'*Aida (Budapest, 2002, tr.) di Erno Lendvai, *The complete guide to* Aida (New York, McAfee Books, 1978) di Rebecca Knaust, *Verdi's* Aida*: the history of an opera in letters and documents* (Hans Busch, University of Minnesota, Minneapolis, 1978) di William Weaver, Raquel Bustos Valderrama, Julian Budden; Aida*, the story of Verdi's greatest opera* (New York, Grosset & Dunlap, 1938) di Robert Lawrence.

Si citano, in conclusione, gli italiani *Guide musicali all'*Aida, *all'*Otello *e al* Falstaff (Milano, I, 1923-1925) di Andrea Della Corte e "Come fu composta l'*Aida* (con nuovi documenti verdiani)" (in «Nuova Antologia» Firenze, I, 1933, pp. 203-221) di Alessandro Luzio.

* in collaborazione con l'Università Roma Tre, per il progetto Studiare con l'Opera

# Orchestra del Teatro dell'Opera

**Primi violini**
Vincenzo Bolognese*
(di spalla)
Francesco Malatesta
Isabelle Claire Durand
Luciana Hazan
Maurizio Bonacci
Carlo Casieri
Jayne Sisterson
Emmanuelle Thomasson
Giovanni Vigliar
Ann Stupay
Giulio Arrigo
Massimiliano Destro
Marina Pacione
Maria Lucia Campagna
Annalisa Giordano
Pierluca Vigiano
Barbara Agostinelli

**Secondi violini**
Carlo Alberto Gardenghi*
Arrigo Serafini*
Antonio Pellegrino
Ludovico Tramma
Adalberto Muzzi
Stefania Viri
Rose Helene Valmy
Paolo Vincenzo Bigi
Antonella Subrizi
Paolo Coluzzi
Alessia Loporchio
Giampiero Marchetti
Claudio Pacione

**Viole**
Francesco Fiore*
Koram Jablonko*
Mauro Abenante
Mauro Eros Losi
Antonio Cauteruccio
Francesco Agostini
Paolo Finotti
Dan Vartolomei
Krzysztof Stochmialek
Paola Bolognese
Margherita Fina
Bruno Pucci

**Violoncelli**
Jorge Guillermo Schultis*
Andrea Noferini*
Massimo Bastetti
Fabio Fagioli
Giuseppe Chignoli
Ryszard Antoni Janczak
Marius Iulian Parascan
Paolo Ciminelli
Nino Testa
Andrea Bergamelli
Augusto Chiri

**Contrabbassi**
Pietro Brigantino*
Ugo Bocchini
Michele Palmiero
Gennarino Frezza

**Flauti**
Carlo Enrico Macalli*
Paola Grassini Giovine
Marta Rossi
(anche ottavino e flauto in sol)

**Ottavino**
Lorenzo Marruchi

**Oboi**
Luca Vignali*
Gianfranco Bortolato*
Fabio Severini

**Corno inglese**
Aniello Pinto

**Clarinetti**
Calogero Palermo*
Angelo De Angelis*
Sauro Berti
(clarinetto basso)
Pietro Canuti
(clarinetto piccolo)
Ermete Quondampaolo

**Fagotti**
Eliseo Smordoni*
Pasquale Marono

**Controfagotto**
Fabio Morbidelli

**Corni**
Agostino Accardi*
Carmine Pinto*
Michele Martusciello
Leonardo Feroleto
Giuliano Spaccini
Alessio Bernardi
Michele Ferri

**Trombe**
Claudio Cimpanelli
Leonardo Maniscalco
Lucia Luconi

**Tromboni**
Ruggiero Pastore*
Marco Piazzai*
(tromba bassa)
Loris Grossi

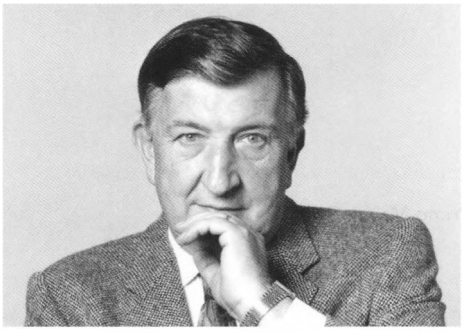
**Timpani**
Ignacio Ceballos*
Gabriele Cappelletto*

**Percussioni**
Carlo Bordini
Mario Distaso
Domenico Andrea Urso
(tastiere)

**Arpa**
Agnese Coco*

**Le prime parti sono indicate con l'asterisco e sono poste in ordine di anzianità.*

# Coro del Teatro dell'Opera



## Andrea Giorgi
Maestro del coro

Dopo gli studi di pianoforte, composi- zione e direzione d'orchestra, comincia nel 1961 al Teatro Verdi di Trieste la sua carriera in qualità di maestro collaboratore. Nel 1966 viene nominato direttore del Coro del Teatro Nazionale di Ankara. Richiamato a Trieste nel 1975, ricopre fino al 1987 la carica di Maestro del Coro al Teatro Verdi. Dal 1987 al 1991 è direttore del Coro dell'Opera di Parigi (Palais Garnier, Opera Bastille, Opera Comique) e contemporaneamente, quale direttore ospite, dirige il Coro di Radio France alla Salle Pleyel e al Thèâtre des Champs-Elisèes. Parallelamente svolge un'importante attività quale direttore d'orchestra dirigendo moltissimi concerti con i complessi del Teatro Verdi di Trieste. Per molti anni è direttore stabile dell'orchestra e direttore musicale del Teatro Nazionale di Ankara, dove dirige moltissime opere, concerti e balletti, e partecipa più volte ai Festival di Istanbul e Izmir.

Nel 1991 è nominato direttore stabile e direttore musicale del Teatro dell'Opera di Marsiglia, dove svolge un'importantissima attività quale direttore lirico e sinfonico. Con l'orchestra e il Coro dell'Opera di Parigi dirige in molte stagioni liriche e sinfoniche, sia a Palais Garnier che all'Opera Bastille, partecipando a festival quali: Strasburgo, Laval, Carcassonne, Bordeaux, Ambronay ecc. Ha collaborato con direttori quali Chung, Prêtre, Barenboim, Makerras, Lombard ecc. Ha diretto per due stagioni l'Orchestra dei Giovani del Mediterraneo ed è stato direttore ospite in Slovenia in Croazia e a Tel Aviv. Per anni docente al Conservatorio di Regione a Marsiglia e al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi, dall'ottobre 2000 dirige il Coro dell'Opera di Roma, con il quale ha partecipato a prestigiose tournéè al Cremlino di Mosca e alla Sydney Opera House con il Requiem di Verdi diretto da Gelmetti.

**ALTRO MAESTRO DEL CORO**
**Gea Garatti Ansini**

**Soprani primi**
Federica Albonetti, Sabina Altamura, Sabrina Baldi, Laura Bertazzi, Rita Cammarano, Carmela Cimaglia, Susanna Cristofanelli, Carmela Ferraioli, Maria Luisa Iurilli, Giuliana Lanzillotti, Stefania Rosai, Lee Yuen Sung, Anna Selvaggio, Sabrina Tolli, Virginia Volpe

**Soprani secondi**
Laura Calzolari, Sonia Corsini, Claudia Cozzari Antonietta Cueva, Francesca Cundari, Piera Lanciani, Arianna Morelli, Alessia Nobili, Antonella Scafati, Osiris Stanziola, Cristina Tarantino

**Mezzosoprani**
Chiara Caligara, Ming Zi Chen, Silvana Cosimi Giovanna Ferraresso, Carla Guelfi, Angela Nicoli Silvia Pasini, Lorella Pieralli, Francesca Rossetti Elisabetta Viri

**Contralti**
Manola Colangeli, Maria Concetta Colombo, Anna Maria De Martino, Alessandra Franceschi, Emanuela Luchetti, Claudia Marchetti, Emilia Santo, Nicoletta Tasin

**Tenori primi**
Luca Battagello, Francesco Bovino, Vinicio Cecere, Aurelio Cicero, Danilo Di Benedetto, Jesus Fuentes, Refat Lleshi, Giordano Massaro, Fabrizio Menotta, Massimiliano Nardone, Nicola Nicoloso, Giorgio Parpaiola, Gianni Timpani

**Tenori secondi**
Giuseppe Auletta, Marco Ciatti, Pasquale Carlo Faillaci, Francesco Giannelli, Daniele Marcorelli Maurizio Rossi, Maurizio Scavone, Giuseppe Tedeschi

**Baritoni**
Pierluigi Bello, Riccardo Coltellacci, Alessandro Gaetani, Francesco Luccioni, Daniele Massimi, Francesco Melis, Romualdo Savastano, Stefano Stefanelli, Antonio Taschini, Fabio Tinalli

**Bassi**
Stefano Canettieri, Massimo Cardinali, Alessandro Fabbri, Stefano Iachetti, Massimo Mondelli, Giampiero Pippia, Stefano Pitaccio, Costantino Ridolfi

# Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera

## Carla Fracci
Direttore del corpo di ballo

Universalmente riconosciuta come una tra le più grandi danzatrici, probabilmente la somma interprete del repertorio romantico (La Sylphide, Giselle), tanto da essere chiamata «la Taglioni del XX secolo». Prima ballerina del Teatro alla Scala di Milano dal 1958, ha raccolto successi su tutti i più prestigiosi palcoscenici del mondo, sia nei balletti classici sia in quelli contemporanei, avendo come partner tutti i maggiori ballerini delle ultime generazio- ni. Eccezionalmente morbida ed evane- scente nelle sue movenze, sa essere al tempo stesso eterea, delicata, ma anche estremamente intensa e drammatica come nella Medea per la coreografia di John Butler e la musica di Samuel Barber. Per lei i critici hanno evocato paragoni con le più grandi dive del secolo, per interpretazioni come Romeo e Giulietta di Prokoviev o la Lizzie di Fall River Legend che hanno lascia- to il segno nel mondo della danza. È stata anche la sola ballerina al mondo a cui sia stato concesso di danzare il ruolo di Giulietta all'Old Vic di Londra, tempio degli spettacoli shakespeariani. L'hanno definita anche «la Duse della Danza» e «la Sarah Bernhardt» tra le danzatrici di oggi. Ciò che da sempre l'ha contraddistinto, sia come étoile che come persona, è stata la discrezione che ha caratterizzato il suo rapporto con il pubblico, che l'ha sempre amata e ricambiata rispettandone la scelta di riservatezza. Si è infatti tenuta sempre ben lontana dalla spettacolarizzazione e dal sensazionalismo dello star sistem, a dimostrazione di un talento superiore che, per manifestarsi in tutta la sua grandezza, aveva bisogno soltanto del palcoscenico. A lei si sono ispirati negli anni, numerosi artisti e poeti, quale icona universale di leggiadria, di eleganza e di perfezione. Tra questi Eugenio Montale che, durante l'attesa per la nascita del figlio Francesco, le dedicò un capolavoro, la poesia: La danzatrice stanca. Dal novembre 2000 è direttrice del Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Roma.

**Primo Maître** Gillian Whittingham

**Maîtres de ballet**
Sabrina Bosco, Jean-Philipe Halnaut

**Primi ballerini étoiles**
Laura Comi, Mario Marozzi

**Primi ballerini**
Lucilla Benedetti, Manuela Maturi, Gaia Straccamore, Riccardo Di Cosmo, Giovanni Martelletta, Augusto Paganini, Guido Pistoni, Giovanni Rosaci, Alessandro Tiburzi

**Solista**
Tiziana Lauri

**Corpo di ballo**
Alessandra Amato, Chiara Amirante, Noemi Arcangeli, Maria Badini, Claudia Bailetti, Loredana Barbanera, Alessia Barberini, Lucia Bellosi, Francesca Bertaccini, Rebecca Bianchi, Catia Brandoli, Annalisa Cianci, Eva Cornacchia, Patrizia Cristini, Silvia Curti, Laura Di Segni, Silvia Fanfani, Flavia Feliziani, Michela Fontanini, Erika Gaudenzi, Alessia Gay, Isadora Gorra, Antonella Granata, Micaela Grasso, Cristiana Greggi, Silvia Guelfi, Anjella Kouznetsova, Elisabetta Intini, Isabella Lo Balbo, Daniela Lombardo, Sara Loro, Claudia Marzano, Viviana Melandri, Tiziana Minio, Cristina Mirigliano, Debora Morina, Francesca Mucci, Stefania Palmiotto, Roberta Paparella, Catia Passeri, Giovanna Pisani, Barbara Salvatore, Dalila Sapori, Susanna Salvi, Kristine Saso, Martina Sciotto, Sandra Sellitti, Gabriella Sormani, Chiara Teodori, Anna Terziani, Flavia Torricella, Angela Zarzaca

Giovanni Bella, Marco Biferali, Gianaugusto Bongiovanni, Giordano Cagnin, Domenico Casedonte, Claudio Cocino, Andrea Costa, Domenico Crea, Andrea Forza, Paolo Gentile, Sergio Grandoni, Claudio Landi, Fabio Longobardi, Massimiliano Mariani, Giuseppe Marini, Francesco Marzola, Antonio Mastrangelo, Vito Mazzeo, Francesco Milana, Damiano Mongelli, Paolo Mongelli, Emanuele Mulè, Mauro Murri, Alfonso Paganini, Manuel Paruccini, Alessio Passaquindici, Gerardo Porcelluzzi, Alessandro Rende, Francesco Romeo, Carlo Scardovi, Giuseppe Schiavone, Francesco Sorrentino, Andrea Stasio, Luca Troiano, Enzo Vizzini, Luigi Zucconi

# La Scuola di Danza del Teatro dell'Opera

**DIRETTORE**
**Paola Jorio**

**MAESTRI OSPITI**
**Tecnica accademica**
Anna Maria Garagozzo, Ofelia Gonzalez, Alessandro Molin, Pablo Moret
**Tecnica contemporanea**
Fabrizio Monteverde, Milena Zullo

**MAESTRI STABILI**
**Tecnica accademica**
Carla Rossi
**Repertorio**
Laura Comi
**Fisiotecnica**
Donatella Trasatti
**Coreografi**
Fabrizio Monteverde, Massimiliano Volpini, Milena Zullo, Bella Ratchinskaja, Paola Jorio, Laura Martorana
**Assistenti**
Lucia Bellosi, Silvia Curti
**Corso di adeguamento coreutico per esterni**
Giovanni Rosaci, Lucia Bellosi, Donatella Trasatti
**Maestri collaboratori al pianoforte**
Giuseppe Annese, Sergio Di Giacomo, Stefano Mecco
**Segretaria**
Paola Colasanti

**Repertorio della Scuola**
*Paquita di Petipa*
*Conservatoire* di Auguste Bournonville
*Napoli* di Auguste Bournonville
*Graduation ball* di David Lichine
*Class concert* di Floris Alexander
*Waltz* di Floris Alexander
*Pinocchio* di Fabrizio Monteverde
*Carnevale degli animali* di Milena Zullo
*Solo bambini* di Milena Zullo
*Cantico* di Laura Martorana
*Balalaika magica* da Bella Ratchinskaja
*La fille malgardée* da Alicia Alonso
*Coppelia* di Alicia Alonso
*La regina della notte* di Milena Zullo
*Colombine e Pulcinella* di Bella Ratchinskaja
*Now di Massimiliano Volpini*
*Tutti in quinta* di Massimiliano Volpini
*Classica* di Massimiliano Volpini
*Filastrocche* di Paola Jorio
*Ricercare a nove movimenti* di Amedeo Amodio
*Il Maestro di cappella* di Amedeo Amodio
*Tout Satie* di Roland Petit
*Coccodrilli in abito da sera* di Amedeo Amodio

**Segreteria della Scuola di Danza**
Via Ozieri 8 - 00182 Roma
telefono 06 70301405 *dalle ore 9 alle 20*
fax 06 7023682
scuola.ballo@operaroma.it

**Informazioni utili**
La Scuola di Danza è raggiungibile con la metropolitana A fermata San Giovanni o con gli autobus delle linee 81- 810-16, dalla metropolitana stazione Termini con autobus delle linee 105-16.

# Stagione di Opera e Balletto 2010

## Teatro dell'Opera
23 24 26 27 28 29 30 31 gennaio

**FALSTAFF**
Commedia lirica in tre atti
Libretto di **Arrigo Boito**
dalla commedia
*Le allegre comari di Windsor*
e dal dramma dell'*Enrico IV* di
**William Shakespeare**

Musica di **Giuseppe Verdi**

Maestro concertatore
e Direttore **Asher Fisch /**
**Andriy Yurkevych**
Maestro del Coro
**Andrea Giorgi**
Regia e scene **Franco Zeffirelli**
Costumi **Maurizio Millenotti**
Coreografia **Carla Fracci**

## Teatro Nazionale
3 4 5 6 7 9 10 11 12 febbraio

**TRITTICO SULLE PUNTE**

**CLASSICA**
Musica di **Sergej Prokof'ev**
Coreografia
**Massimiliano Volpini**

**FILASTROCCHE**
Canti popolari su musiche
di autori vari
Coreografia **Paola Jorio**

**GRADUATION BALL**
Musica di **Johann Strauss jr.**
Coreografia da **David Lichine**

Spettacolo degli
**Allievi Della Scuola Di Danza**
diretta da **Paola Jorio**

## Teatro dell'Opera
12 13 14 16 17 febbraio

**IL PAPAVERO ROSSO**
Balletto in tre atti
dal libretto di **Michail Kurilko**
e **Vasili Tikhomirov**

Musica di **Reinhold Glière**

Coreografia **Nikolay Androsov**
da **Lev Lashchilin**
**Vasili Tikhomirov**
**Leonid Lavrovsky**
Direttore d'orchestra
**Andrey Anikhanov**
Collaborazione musicale
**Francesco Sodini**
Scene e costumi **Elena Puliti**
Regia **Beppe Menegatti**

## Teatro dell'Opera
23 24 25 26 27 28 febbraio

**GISELLE**
Balletto in due atti
su soggetto di
**Théophile Gautier** e
**Vernoy de Saint-Georges**
Musica di
**Adolphe-Charles Adam**

Coreografia **Carla Fracci**
da **Jean Coralli, Jules Perrot**
**Marius Petipa, Anton Dolin**
Direttore d'orchestra
**Dieter Rossberg**
Scene e costumi **Anna Anni**

## Teatro Nazionale
26 27 28 febbraio, 2 marzo

MAURICE BEJART
SAMUEL BECKETT
**L'HEURE EXQUISE**
Liberamente tratto da
*Oh, les beaux jours!* di
**Samuel Beckett**
Musiche da **Anton von**
**Webern, Gustav Mahler,**
**Wolfgang Amadeus Mozart,**
**Franz Léhar**

Regia e coreografia
**Maurice Béjart**
ripresa da **Yoko Wakabayashi**
Allestimento scenico
**Roger Bernard**
Costumi **Luisa Spinatelli**

## Teatro Nazionale
11 12 13 14 marzo

DANIELE LOMBARDI
**THE BAD BOYS OF PIANO**
Musiche di
**Arthur Vincent Lourié,**
**Franco Casavola,**
**George Antheil**

Coreografie
**Ileana Citaristi, Tadashi Endo,**
**Fredy Franzutti, Mario Piazza**
Architettura scenica
**Franco Purini**
Costumi a cura di **Anna Biagiotti**
Pianoforte **Daniele Lombardi**
Regia **Beppe Menegatti**
Consulenza musicale
**Francesco Sodini**

## Teatro dell'Opera
16 17 18 19 20 21 23 marzo

**MEFISTOFELE**
Opera in un prologo, quattro atti e un epilogo, tratta dal *Faust* di **Johann Wolfgang Goethe**
Parole e Musica di **Arrigo Boito**

Maestro concertatore e Direttore **Renato Palumbo**
Maestro del Coro **Andrea Giorgi**
Regia **Filippo Crivelli**
Scene **Camillo Parravicini**
Coreografia **Gillian Whittingham**

## Teatro Nazionale
26 27 28 30 31 marzo, 1 aprile

**CHOPIN RACCONTA CHOPIN**
dal romanzo omonimo di **Piero Rattalino** (Editore Laterza)
Musiche di **Frederic Chopin**

Coreografia **Paul Chalmer**

In occasione del bicentenario della nascita del musicista

## Teatro dell'Opera
1 2 3 6 7 8 9 10 11 aprile

**TOSCA**
Opera in tre atti
Libretto di **Giuseppe Giacosa** e **Luigi Illica**
tratto dal dramma omonimo di **Victorien Sardou**
Musica di **Giacomo Puccini**

Maestro concertatore e Direttore **Fabrizio Maria Carminati**
Maestro del Coro **Andrea Giorgi**
Regia di **Mauro Bolognini**
ripresa da **Marco Gandini**
Scene **Adolf Hohenstein**
realizzate da **Ettore Rondelli**

## Teatro Nazionale
13 14 15 16 17 18 aprile

**COPPÉLIA**
Balletto pantomimico in due atti
Libretto **Charles Nuitter** e **Arthur Saint Leon**
tratto da un racconto di **E.T.A. Hoffmann**
Musica di **Léo Delibes**
(su base registrata)

Coreografia dalla versione originale di **Alicia Alonso** e **Enrique Martinez**
riadattata per la Scuola da **Ofelia Gonzalez, Pablo Moret** e **Paola Jorio**
Scene **Roberto Laganà Manoli**
adattate per il Teatro Nazionale

SPETTACOLO DEGLI ALLIEVI ELLA SCUOLA DI DANZA
diretta da **Paola Jorio**

## Teatro dell'Opera
22 23 24 27 28 29 30 aprile, 2 4 5 maggio

**DON CHISCIOTTE**
Balletto in un prologo, quattro atti e otto scene
Libretto **Marius Petipa**
Musica di **Ludwig Minkus**

Coreografia **Timur Fayziev**
da quelle originali di **Marius Petipa** e **Alexander Gorsky**
Direttore d'orchestra **Marzio Conti**
Scene e costumi **Francesco Zito** e **Antonella Conte**

## Teatro Nazionale
14 15 16 18 19 20 21 22 23 maggio

**I CAPRICCI DI MARIANNA**
Balletto di **Beppe Menegatti**
dalla commedia di **Alfred de Musset**
Musiche da camera di **Frederic Chopin**
Canzoni su testo di **Alfred de Musset**
Coreografia **Luc Bouy**
Scene e costumi **Anna Maria Morelli**

## Teatro dell'Opera
18 19 20 21 22 23 25 26 27 28 maggio

**MADAMA BUTTERFLY**
Tragedia giapponese in due atti
Libretto di **Giuseppe Giacosa** e **Luigi Illica**
Musica di **Giacomo Puccini**

Maestro concertatore e Direttore **Daniel Oren**
Maestro del Coro **Andrea Giorgi**
Regia **Stefano Vizioli**
Scene **Aldo Rossi**
Costumi **Anne Marie Heinreich**

## Teatro dell'Opera
17 18 19 20 22 23 24 giugno

**MANON**
Opéra-comique in cinque atti e sei quadri
Libretto di **Henri Meilhac** e **Philippe Gille**
*dal romanzo Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* di **Antoine François Prévost**
Musica di **Jules Massenet**

Maestro concertatore e Direttore **Alain Guingal**
Maestro del Coro **Andrea Giorgi**
Regia **Jean-Louis Grinda**
Scene **Paola Moro**
Costumi **Anna Biagiotti**
Coreografia **Eugénie Audrin**

## Teatro dell'Opera
30 giugno

**SAGGIO-CONCERTO GIOVANE ORCHESTRA DELL'OPERA**

## Terme di Caracalla
1 2 3 4 6 luglio

**ROMEO E GIULIETTA**
Balletto in tre atti da
**William Shakespeare**
Musica di **Sergej Prokof'ev**

Coreografia **Carla Fracci**
in collaborazione con
**Gillian Whittingham**
da **Loris Gai**, **John Cranko**
(scena dell'addio),
**Erik Bruhn** (scena del balcone)
Direttore d'orchestra
**Nir Kabaretti**
Scene **Cristian Biasci**
Costumi **Anna Maria Morelli**
Regia **Beppe Menegatti**

## Teatro dell'Opera
8 9 luglio

**SAGGIO DELLA SCUOLA DI DANZA**
diretta da **Paola Jorio**

## Terme di Caracalla
15 16 17 23 24 30 luglio,
1 3 5 agosto

**AIDA**
Opera in quattro atti
Libretto di **Antonio Ghislanzoni**
Musica di **Giuseppe Verdi**

Maestro concertatore e
Direttore **Daniel Oren**
Maestro del Coro
**Andrea Giorgi**
Regia **Maurizio Di Mattia**
Scene **Andrea Miglio**
Costumi **Anna Biagiotti**

## Terme di Caracalla
28 29 31 luglio, 4 6 7 8 agosto

**RIGOLETTO**
Melodramma in tre atti
Libretto **Francesco Maria Piave**
tratto dal dramma
*Le roi s'amuse*
di **Victor Hugo**
Musica di **Giuseppe Verdi**

Maestro concertatore
e Direttore **Steven Mercurio**
Maestro del Coro
**Andrea Giorgi**

## Teatro Nazionale
28 29 30 settembre,
1 2 3 ottobre

**LEO FERRÉ**
**24 CANZONI**
**PAUL VERLAINE**
**ARTHUR RIMBAUD**
a cura di **Cosimo Manicone**
e **Francesco Sodini**

Coreografia **Luc Bouy**
Scene e costumi **Maria Filippi**

## Teatro dell'Opera
1 2 3 5 6 ottobre

**ROBERTO DEVEREUX**
Tragedia lirica in tre atti
Libretto di **Salvatore Cammarano**
Musica di **Gaetano Donizetti**

Maestro concertatore e
Direttore **Bruno Bartoletti**
Maestro del Coro
**Andrea Giorgi**
Regia **Alberto Fassini**
ripresa da **Joseph Franconi Lee**
Scene e costumi **David Walker**

## Teatro dell'Opera
15 16 17 19 20 21 ottobre

**SYLVIA**
Balletto in tre atti
Musica di **Léo Delibes**

Coreografia **Frederick Ashton**
ripresa da **Christopher Newton**
e **Anna Trevien**
Direttore d'orchestra
**David LaMarche**
Allestimento a cura di
**Beppe Menegatti**
Scene **Roberto Ferri**
Costumi **Giuseppe Palella**

## Teatro Nazionale
16 17 19 20 ottobre

**TENEBRAE. DISIECTA MEMBRA**
Testi tratti da opere di
**Massimo Cacciari**
e dall'*Officium Tenebrarum*
Musica di **Adriano Guarnieri**

Regia **Cristina Mazzavillani Muti**
Scenografia virtuale
**Ezio Antonelli**
Live electronics **Luigi Ceccarelli**

## Teatro Nazionale
2 3 4 5 9 10 novembre

**LA LEGGENDA DEL FIORE DI LINO**
Il Musical degli animali per
ragazzi e bambini di ogni età
Testo **Rosa Stipo**
Musica di **Adriana Del Giudice**

Adattamento teatrale
**David Haughton**
Arrangiamento musicale
**Renzo Ruggieri**
Regia, coreografia e luci
**David Haughton**
Scene **Michele Della Cioppa**
Costumi **Anna Biagiotti**

## Teatro dell'Opera
4 5 6 9 10 11 novembre

**ADRIANA LECOUVREUR**
Opera in quattro atti
Libretto di **Arturo Colautti**
dal dramma
*Adrienne Lecouvreur*
di **Eugéne Scribe**
e **Ernest-Wilfrid Legouve**
Musica di **Francesco Cilea**

Maestro concertatore
e Direttore
**Maurizio Arena**
Regia **Mauro Bolognini**
Scene **Ettore Rondelli**
Costumi **Maria De Matteis**

## Teatro Nazionale
19 20 21 23 24 25 novembre

**RESURREZIONE**
dal romanzo di
**Lev Nikolaevič Tolstoj**
1828-1910 centenario
della morte
Musiche da camera
**Pëtr Il'ič Čajkovskij**
e canzoni su testi di
**Alexeij Kostantinovič Tolstoj**
musicate da **Čajkovskij**

Coreografia **Fredy Franzutti**
Scene e costumi
**Elena Mannini**
Drammaturgia e regia
**Beppe Menegatti**

Informazioni
**Tel. 06 481 601 - www.operaroma.it**

Responsabile Archivio Storico e Audiovisuale
**Francesco Reggiani**
Tel./fax 06 481 602 14
e-mail: archivio.storico@operaroma.it

Responsabile Biglietteria
**Daniela Pasquali**
Tel. 06 481 602 55 - 06 481 700 3
fax 06 488 175 5
e-mail: ufficio.biglietteria@operaroma.it

Responsabile Servizio Sponsorizzazioni
e Promozione Pubblico
**Marina Poscia**
Tel. 06 481 602 87
fax 06 481 602 19
e-mail: promozione.pubblico@operaroma.it

Responsabile Servizio Didattica
**Nunzia Nigro**
Tel. 06 481 602 52 - 06 481 602 38
fax 06 481 602 38
e-mail: servizio.didattica@operaroma.it

Responsabile Ufficio Scritture Artistiche
**Nicoletta Finzi**
Tel. 06 481 603 40
fax 06 487 209 6
e-mail: nicoletta.finzi@operaroma.it

Responsabile Comunicazione,
Edizioni e Ufficio Stampa
**Filippo Arriva**
Tel. 06 481 602 91 - 06 474 259 5
fax 06 481 884 7
e-mail: ufficiostampa@operaroma.it

# ROMA 1 - ZAPPING 0

cronaca
musica
attualità
politica
arte sport

Chi ha Roma nel cuore e vuole continuare a scoprirla giorno dopo giorno; chi vuole viverla e raccontarla; chi desidera migliorarla e contribuire al suo sviluppo, ha scelto **Romauno** e non cambia più canale.
**Romauno** è un obiettivo sempre acceso e aggiornato sui fatti di cronaca, politica e cultura, sport e attualità della capitale.
È una finestra aperta su Roma che lascia condividere, partecipare e proporre – a chi ha veramente nel cuore la città eterna – la passione, la voglia e la speranza di vederla crescere e continuare a restare unica.

creare & comunicare

cronaca
musica
attualità
politica
arte sport

DIGITALE TERRESTRE CH 31 - FREQ. 554

SKY CANALE 860

**www.romauno.tv**

ROMA UNO

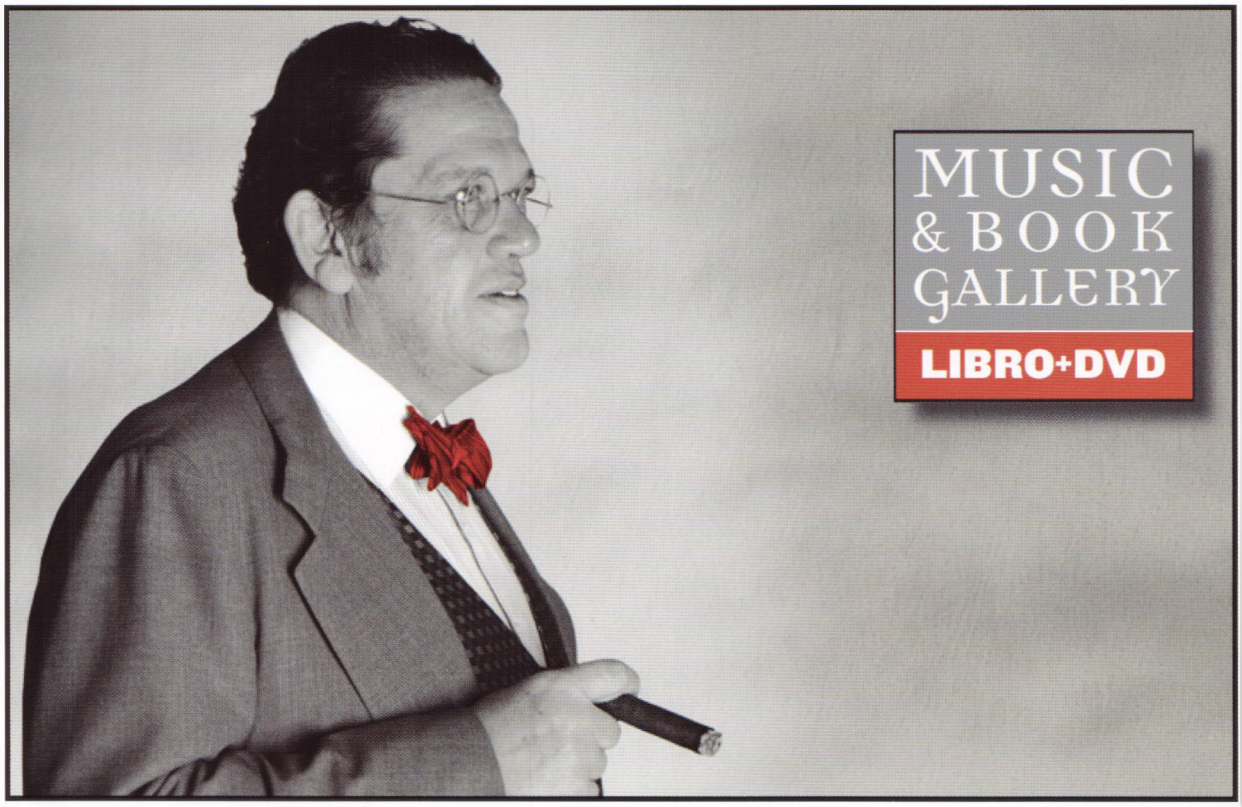
CON ROMA NEL CUORE
NEL CUORE DI ROMA

classica

# CLASSICA E PHILIPPE DAVERIO PRESENTANO

# MUSIC&BOOK GALLERY

## MUSICA E LETTERATURA FINALMENTE INSIEME



# MESSIAH

**Il sacro capolavoro di Händel e il toccante Compendio della vita di Gesù Cristo di Blaise Pascal**

**UN PREZZO DA REPLICA**
**€ 29.90**

www.musicandbookgallery.it

Mercedes-Benz è un marchio Daimler.

# Un cockpit, un propulsore, due ali.
# È ancora un'auto?

AMG

Mercedes-Benz

Monoscocca in Alluminio, propulsore V8 da 571CV e 650 Nm di coppia, rapporto peso/potenza 2,84 kg/CV, albero di trasmissione in carbonio e cambio a 7 marce con doppia frizione DCT.
Ora allacciate le cinture di sicurezza. Siete nati per volare.
Consumo combinato (l/100 km): 13,2 - Emissioni $CO_2$ (g/km): 308. 800 77 44 11 mercedes-benz.it

# AutoRoyalCompany

## La tua Concessionaria Toyota di Roma

TOYOTA

# Toyota iQ. La più.

- La più piccola 4 posti del mondo
- La più ecologica
- La più maneggevole
- La più sicura della categoria

iQ Intelligent Appeal

Provala nei nostri Centri Vendita di Roma:

**AutoRoyalCompany**

Today
Tomorrow
Toyota

Vendita - Assistenza - Ricambi
Via Flaminia, 888 tel. 06.3322881

Vendita - Assistenza - Ricambi
L.go L.Visconti, 8/16 tel. 06.87139691

Vendita
Viale Tiziano, 1 tel. 06.32600467

Centro Usato
Via Flaminia, 888 tel. 06.3322881

# Il Gioco del Lotto
*per*
# Teatro dell'Opera

## Vi riserviamo sempre grandi emozioni

IL GIOCO DEL
LOTTO

aams

LOTTOMATICA

GRUPPO SITCOM
TELEVISIONE EDITORIA WEB

Alice

LEONARDO
CASE&STILI

MARCOPOLO

nuvolari

# primi per passione

www.sitcom.tv

# SOSTENIAMO LA MUSICA, IL TEATRO E I SUOI PROTAGONISTI PERCHÉ CIASCUNO POSSA ESPRIMERE IL PROPRIO TALENTO IN PRIMA FILA.

Crediamo che l'impegno verso la musica, l'opera, la danza e il teatro sia il modo migliore di puntare lo sguardo verso il futuro per essere, ovunque, il motore di uno sviluppo che fa crescere le persone. www.unicreditgroup.eu

UniCredit